Die

Geschmacksrichtungen im englischen Drama

bis zur

Schliessung der Theater durch die Puritaner

nach Theorie und Praxis der Dichter charakterisiert.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt

von

Julius Naumann

aus Osterode a. H.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Rostock.

Universitäts-Buchdruckerei von Adlers Erben.

1900.

Referent: Herr Professor Dr. **F. Lindner.**

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit

gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552717_0025

Einleitung[1]).

Das Drama der Engländer war, wie dasjenige vieler anderer Völker, religiösen Ursprungs. Aus dem Cultus der katholischen Kirche hatten sich seit dem Schluss des 13. Jahrhunderts Schritt für Schritt die Misterien entwickelt, in denen die biblische Heilsgeschichte behandelt wurde. An diese schloss sich dann etwa zwei Jahrhunderte später eine andere dramatische Dichtungsgattung an, die Mirakelspiele, welche Darstellungen aus dem Leben der Apostel und Heiligen brachten. Nachdem die lateinische Sprache, in der diese Spiele ursprünglich abgefasst waren, durch die Volkssprache abgelöst wurde, und die künstlerische Ausbildung derselben in Form und Inhalt eine höhere Vervollkommnung erreichte, verloren dieselben auch mehr und mehr ihr kirchliches Gepräge, und an ihre Stelle traten dann die Moralitäten. In diesen liess man allegorische Figuren, wie

[1]) Vgl. dazu.

a) Büchner, Geschichte d. engl. Poesie von d. Mitte d. 14. bis zur Mitte d. 19. Jahrhunderts. Darmstadt 1855. Teil I. p. 178 u. ff.

b) Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig 1847. Auflage II. p. 1 u. ff.

c) Wülker, Geschichte der englischen Litteratur. Leipzig u. Wien 1896. p. 101, 177, 203.

d) Körting, Grundriss d. Gesch. d. engl. Litteratur III. Ausgabe. Münster 1898. p. 145, Anm. 2.

Ehre, Tugend, Laster und andere auftreten und stellte den Kampf dieser mit einander dramatisch dar. Doch diese Spiele mit ihren nüchternen allegorischen Figuren, moralischen Tendenzen und ihrem tiefen Ernst verloren bald die Beliebtheit. Der Geist der Zeit war keineswegs ein so ernster, dass man sich nicht danach gesehnt hätte, einmal etwas Komik zu sehen, ein ergötzliches Stück, bei dem man herzlich lachen konnte. Diesem allgemein empfundenen Bedürfnis kam John Heywood nach, indem er am Anfang des XVI. Jahrhunderts eine schon länger existierende dramatische Dichtungsgattung, die sogenannten "Interludes", wesentlich vervollkommnete und dadurch das Drama einen beträchtlichen Schritt vorwärts brachte[1]). Die Interludes zeigen, im Gegensatz zu den vorher erwähnten Stücken, einen streng realistischen Charakter. Die allegorischen Figuren der Moralitäten sind durch wirkliche Menschen ersetzt und an Stelle einer Idealwelt bringt der Dichter das wirkliche Leben zur Darstellung. Tolle Schwänke und oft bis zur Rohheit ausartende Spässe scheinen ein Haupterfordernis dieser Stücke gebildet zu haben, während auf einen geschickten Aufbau der Handlung nicht der geringste Wert gelegt wurde. Die Versuche ernstere Stoffe in Form eines Interlude zu behandeln, sowie überhaupt die Tendenzen der verschiedenen Gattungen zu verschmelzen, führten dann allmählich zum englischen Volksdrama über. Und hierzu kam dann noch ein wichtiger Faktor in der Entwicklung des englischen Dramas, der sprachlich-litterarische Einfluss der Renaissance. Man wandte sich der klassischen und italienischen Litteratur zu, und der neuen Anregung, die das englische Drama durch diese Litteraturen bekam, hat es nicht zum geringsten

[1]) Vgl. über Interludes u. John Heywood:
Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Strassburg 1898. Einleitung p. XLVI.

Teil seine spätere so glänzende Entfaltung zu danken. Hatte man schon während der Regierungszeit Heinrichs VIII. ein reges Interesse für das klassische Altertum und die reichen Schätze seiner Litteratur gezeigt, so erreichte dies unter der kunstsinnigen und hochgebildeten Königin Elisabeth seinen Höhepunkt. Mit ihren gründlichen Kenntnissen der klassischen Sprachen und Litteraturen war die Königin dem Hofe und anderen gebildeten Kreisen ein leuchtendes Vorbild, dem nachzueifern man bemüht war. An den Universitäten stand natürlich das Studium des klassischen Altertums auch in hoher Blüte. Zu den beliebtesten Belustigungen gehörte es dort, lateinische Komödien, wie die des Plautus und Terenz, oder auch nach klassischem Muster in lateinischer Sprache verfasste Dramen zur Aufführung zu bringen[1]). Ein beredtes Zeugnis für die Begeisterung, die das Studium der Antike hervorgerufen hatte, wird durch die umfangreiche Übersetzungslitteratur geliefert, die in den letzten Decennien des XVI. Jahrhunderts geschaffen wurde. Als Beispiel sei hier nur auf die Übersetzung der Tragödien des Seneka durch Kaspar Heywood (beendet 1581) hingewiesen, die von grossem Einfluss auf die Entwicklung der englischen Tragödie war[2]).

Von nicht geringerer Bedeutung als der klassische Einfluss war derjenige der italienischen Litteratur auf das englische Drama. Schon Puttenham weist in "The Arte of English Poesie" (1589) mit folgenden Worten darauf hin:

"In the latter end of the same kings raigne sprung up a new company of courtly makers, of whom Sir Thomas Wyat th'elder and Henry Earle

---

[1]) Vgl. über das lateinische Schuldrama: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jahrgang 1898. p. 221 u. ff.

[2]) Wülker, Geschichte d. engl. Litteratur. Leipzig u. Wien 1896. p. 203.

of Surrey were the two chieftaines, who hauing trauailed into Italie, and there tasted the sweete and stately measures and stile of the Italian Poesie as nouices newly crept out of the schools of Dante, Arioste and Petrarch, they greatly pollished our rude and homely maner of vulgar Poesie, from that it had bene before, and for that cause may justly be sayd the first reformers of our English meetre and style." [1])

Aus diesem Zeugnis ersieht man, dass man sich in gelehrten Kreisen voll und ganz des vorteilhaften italienischen Einflusses bewusst war. Durch die eingehende Bekanntschaft mit der dramatischen und novellistischen Litteratur Italiens wurde ja auch dem englischen Dramatiker eine neue reichhaltige Fundgrube eröffnet und sein Geist in freiere Bahnen gelenkt. Die grossen italienischen Novellensammlungen wurden teilweise ins Englische übertragen, wie z. B. Paynters "Palace of Pleasure" (1566), Whetstones "Heptameron" (1582) u. a. beweisen [2]).

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass das elisabethanische Drama, sowohl stofflich als geistig, unter dem Einfluss dieser beiden Litteraturen steht, indem es aus ihnen eine Fülle neuer Kenntnisse und Formen, Ideen und Anschauungen schöpfte.

Aus den Moralitäten entwickelte sich so durch Vermittlung der klassischen Tragödie, besonders derjenigen des Seneka, und der romantischen Litteratur Italiens die elisabethanische Tragödie, während in einfacherer Weise aus den Interludes, mit Hülfe der lateinischen und italienischen Komödie, das englische Lustspiel entstand [3]). Doch der Reichtum an neuen

---

[1]) G. Puttenham, The Arte of English Poesie (Arber, English Reprints). London 1869. p. 74.

[2]) Koch, Shakespeare. Stuttgart (hsg. bei Cotta ohne Jahr) p. 239.

[3]) Vgl. Ward, A History of English Dramatic Litterature to the Death of Queen Anne. London 1875–78. Band I pag. 146.

Elementen, der dem englischen Drama aus den ausländischen Litteraturen zugeflossen war, war so gross, dass die englischen Dramatiker ihn nicht sogleich beherrschen konnten, und es fanden daher die verschiedenartigsten Bestrebungen statt, um sich aus diesem Chaos herauszuwinden.

Die Untersuchung der einzelnen Geschmacksrichtungen, die sich in der Entwickelungsgeschichte des englischen Dramas bis zur Schliessung der Theater durch die Puritaner (1642) geltend gemacht haben, soll der Gegenstand vorliegender Abhandlung sein. Aus den theoretischen Schriften und überlieferten Dramen dieser Periode will ich ein Bild der verschiedenen Tendenzen, die uns darin entgegentreten, entwickeln; zugleich will ich darauf hinweisen, wie diese Tendenzen sich bekämpft haben, sowie welche endlich durchgedrungen sind und so den Geschmack der Zeit in Bezug auf das Drama bestimmt haben.

1. Kapitel.

Der Einfluss des lateinischen Universitätsdramas in England.

Schon in der Einleitung ist darauf hingewiesen worden, dass das lateinische Universitätsdrama in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in England in hoher Blüte stand. Der Einfluss desselben auf das englische Drama ist aber ein so hervorragender gewesen, dass dasselbe hier noch etwas eingehendere Berücksichtigung finden muss[1]).

Die lateinische Universitätstragödie war zuerst streng nach antikem Muster gedichtet, indem man die Stoffe derselben der antiken Sagengeschichte entnahm und in der Behandlung Seneka möglichst getreu nachzuahmen suchte. Später wurde die Nachahmung eine etwas freiere, und man verwandte neben klassischen auch romantische Stoffe. In den Historien bildete sich dann unter dem nationalen Einfluss ausser dem stofflichen auch ein formeller Unterschied von der Seneka-Tragödie heraus.

In Italien war die Komödie, eine Nachahmung des Plautus und Terenz, zu grosser Vollkommenheit entwickelt. In den meisten italienischen Komödien des XVI. Jahrhunderts tritt die Nachahmung der Antike stark hervor. Manche lieferten nichts weiter

---

[1]) Vgl. über das lateinische Universitätsdrama: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jahrgang 1898. p. 219 u. ff.

als die Übersetzung einer römischen Komödie, mit Zurichtung von Namen und Verhältnissen auf die Gegenwart [1]). Das Gewöhnlichste jedoch in der Zeit ist ein solcher massvoller Anschluss an die Antike, wie ihn Ariosto zeigt [2]). Dieselben Elemente der klassischen Nachahmung, die wir später in der englischen Komödie finden werden, wie die Beobachtung der dramatischen Einheiten, die Belehrung, die der Zuschauer aus der Komödie schöpfen muss u. a., zeigt die italienische Komödie [3]).

Die lateinische Schulkomödie in England schliesst sich fast durchweg an italienische Muster an.

Den grossen Einfluss, den die Aufführung der lateinischen Schuldramen auf die englischen Dichter und Kritiker der damaligen Zeit ausübte, hat Brandl treffend charakterisiert: „Von vornherein ist zu erwarten, dass in dieser Periode der Hochrenaissance das gelehrte Drama dem volkstümlichen die wesentliche Anregung und Hebung bot. Waren doch die Dramenschreiber und die adligen Gönner des Volkstheaters meistens akademisch gebildete Männer, deren Bühneninteresse während ihrer Studienzeit in Oxford und Cambridge durch die festlichen Aufführungen solcher Lateinstücke, wie sie regelmässig stattfanden, geweckt und gelenkt worden war. Wenn Marlowe, der Schustersohn, in den Theaterraum versetzt und mit rauschender Seneka-Rhetorik überschüttet wurde, so musste das seinen Geschmack bestimmt und gemodelt haben. Hier entwickelte sich die Technik der Bühnendichter und die Kritik der einflussreichen Zuschauer. Sidney hatte die antikisierenden Stücke gesehen, deshalb später in "Apology

---

[1]) Gaspary, Die italienische Litteratur der Renaissancezeit. Berlin 1858. p. 599.

[2]) Gaspary, —, p. 601.

[3]) Vgl. Gaspary, —, p. 604 u. 607.

for Poetry" seine ungünstige Kritik über die Londoner Tragödien und Komödien."[1]).

Das nationale Drama, in seiner damals noch rohen und unvollkommenen Gestalt, bot den schärfsten Kontrast zu der Einfachheit und formellen Schönheit des klassischen Dramas. Es war daher kein Wunder, dass man in gelehrten Kreisen den Versuch machte, mit der Vergangenheit zu brechen und nach antikem Muster ein englisches Drama zu schaffen, indem man sich, anstatt der lateinischen Sprache der Universitätsdramen, des heimatlichen Idioms bediente.

Es ergeben sich hiermit zwei Hauptrichtungen im elisabethanischen Drama vor Shakespeare, die klassizistische und die volkstümliche. Die erste Richtung verlangte eine getreue Nachbildung der antiken, resp. der italienischen Muster, während die zweite sich im Anschluss an die Traditionen des Mittelalters entwickelte.

Doch nicht immer schlossen sich die englischen Dramatiker der einen oder anderen Richtung streng an, und so entstand auch eine Mischgattung von dramatischen Produktionen, in der beide Tendenzen vertreten waren.

---

2. Kapitel.

Die klassizistische Richtung im englischen Drama vor Shakespeare.

Den Kampf zwischen Klassizisten und Romantikern (wenn wir so die Vertreter des volkstümlichen Dramas in England bezeichnen wollen) und die Schicksale der klassischen Schule in England genau zu verfolgen, ist wohl kaum möglich. Denn einer-

[1]) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jahrgang 1898. Berlin. p. 221.

seits tragen die einzelnen Bestrebungen einen häufig zu wenig ausgeprägten Charakter, andrerseits aber auch ist das Material nicht in so reichem Masse überliefert worden, dass es uns in Stand setzte, einen klaren systematischen Entwicklungsgang daraus festzustellen. Zwar erscheinen gerade in den letzten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts eine Reihe von Schriften, in denen die Dichtkunst theoretisch und kritisch behandelt wurde[1]), aber sowohl der Umstand, dass der dramatischen Poesie noch nicht dieselbe Würdigung wie den anderen Dichtungsgattungen gezollt wurde, als auch die grosse Unsicherheit, der man sich gerade auf diesem Gebiete bewusst war, mochte es verschulden, dass das Drama darin meist nur beiläufig Erwähnung findet. Die dort ausgesprochenen theoretischen Bemerkungen verraten zwar die Neigungen, welche einzelne Personen für die eine oder andere Richtung hegten, und da sie teilweise von den einflussreichsten Kritikern der damaligen Zeit herrühren, so gestatten sie uns wohl auch Rückschlüsse auf den dramatischen Geschmack zu thun, aber nicht ein geschlossenes System aufzustellen.

Durch die Zusammenstellung der theoretischen Aussprüche und die Untersuchung der Tendenzen, die sich in der Praxis der Dichter zeigten, will ich im Folgenden einen Überblick über die klassizistische Schule in England geben.

Die einzig streng klassizistische Schrift, die wir aus jener Zeit besitzen, Webbes "Discourse of English

---

[1]) Als Beispiele seien angeführt:

1. Puttenham, The Arte of English Poesie. London 1869.
2. Webbe, A Discourse of English Poetrie. London 1870.
3. Sidney, An Apologie for Poetrie. London 1868.
4. Gascoigne, Certayne Notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English. London 1870.

(Sämmtlich in Arbers Reprints).

Poetrie" (1587) begnügt sich im Wesentlichen damit, die Einführung der klassischen Metren ins Englische zu befürworten und lässt der dramatischen Poesie keine spezielle Berücksichtigung zu teil werden. Alle anderen hier in Betracht kommenden Abhandlungen halte ich nicht für streng klassizistisch, da sie sich bei näherer Prüfung als nicht gänzlich frei von romantischen Anschauungen zeigen. Ein ihnen gemeinsames wesentliches Merkmal ist, dass sie fast alle Horaz und Aristoteles als die Leitsterne des Dichters hinstellen. Dies Moment tritt z. B. in Sidney's "Apologie for Poetrie" (1582) deutlich hervor. Sidney ist ein treuer Anhänger der Aristotelischen Lehre von den drei Einheiten im Drama und tadelt deshalb die Regellosigkeit der volkstümlichen Stücke mit folgenden Worten: "Our Tragedies and Comedies (not without cause cried out against) obseruing rules, neyther of honest ciuilitie, nor of skilfull Poetrie, excepting Gorboduck (againe, I say of those that I haue seene), which notwithstanding, as it is full of stately speeches, and well sounding Phrases, clyming to the height of Seneca his style, and as full of notable moralitie, which it doth most delightfully teach; and so obtayne the very end of Poesie: yet in troth it is very defectious in the circumstaunces; which greeueth mee, because it might not remayne as an exact model of all Tragedies. For it is faulty both in place, and time, the two necessary companions of all corporall actions. For where the stage should alwaies represent but one place, and the uttermost time presupposed in it, should be, both by Aristotles precept, and common reason, but one day: there is both many dayes, and many places, inartificially imagined. But if it be in Gorboduck, how much more in all the rest?" [1])

[1]) Sidney, An Apologie for Poetrie. London 1868. p. 63 u. 64.

Sidney sucht dann die Richtigkeit seiner Ansicht durch Beweise zu erhärten, indem er darauf hinweist, welche grossen Anforderungen durch die Regellosigkeit der damaligen Stücke an die Phantasie der Zuschauer gestellt wurden. Er sagt daher weiter: "Asia of the one side and Affrick of the other, and so many other under-kingdoms, that the Player, when he commeth in, must euer begin with telling, where he is: or els the tale will not be conceiued. By and by we heare newes of shipwracke in the same place, and then we are to blame, if we accept it not for a Rock. Upon the backe of that, comes out a hidious monster, and then the miserable beholders are bound to take it for a Caue. While in the mean-time, two armies flye in, represented with foure swords and bucklers, and then what harde heart will not receiue it for a pitched fielde?

Now, of time they are much more liberall, for ordinary it is that two young Princes fall in love. After many trauerees, she is got with childe, deliuered of a faire boy, he is lost, groweth a man, falls in loue and is ready to get another child, and all this in two hours space: which how absurd it is in sense, euen sense may imagine, and Arte hath taught and all auncient examples justified: and at this day the ordinary Players in Italie, will not erre in.

But they will say, how then shal we set forth a story, which containeth both many places, and many times? And doe they not knowe that a Tragedie is tied to the lawes of Poesie, and not of Historie? not bound to follow the storie, but hauing liberty eyther to faine a quite newe matter, or to frame the historie to the most tragicall conveniencie. Againe, many things may be told, which cannot be shewed, if they knowe the difference betwit reporting and representing Poesie. So was the manner of the Auncients tooke, by some Nuncius, to recount

things done in former times, or other place. Lastly, if the wil represent an history, they must not (as Horace sayth) beginne ab ovo: but they must come to the principall poynt of that one action, which they wil represent." [1])

Einen anderen Abschnitt seiner Abhandlung widmet Sidney dem komischen Teil der Tragödie und sucht die häufige Übertreibung derselben zu bekämpfen.

"But besides these grosse absurdities, how all theyr Playes be neither right Tragedies, nor right Comedies: mingling Kings and Clownes, not because the matter so carrieth it: but thrust in Clownes by head and shoulders, to play a part in maiesticall matters, which neither decencie nor discretion. So as neither the admiration, and commiseration, nor the right sportfulnes, is by the mungrell Tragy-comedie obtained.

So fall it out, that hauing indeed no right Comedy, in that comicall part of our Tragedy, we have nothing but scurrility, unworthy of any chast eares: or some extreame shew of doltishnes, indeed fit to lift up a loude laughter and nothing els: where the whole tract of a Comedy, shoulde be full of delight, as the Tragedy shoulde be still in a well raised admiration [2]).

But our Comedians, thinke there is no delight without laughter, which is very wrong, for though laughter may come with delight, yet commeth it not of delight. But I speake to this purpose, that all the end of the comicall bee not upon such scornefull matters, as stirreth laughter onely: but mixt with it that delightful teaching, which is the end of Poesie. And the great fault even in that point of laughter,

---

[1]) Sidney, An Apologie for Poetrie. p. 64.
[2]) Sidney, —, p. 65.

and forbidden plainely by Aristotle, is; that they styrre laughter in sinfull things; which are rather execrable then ridiculous, or in miserable, which are rather to be pittied than scorned." [1])

Sidney scheint in seinem Urteil stark von Whetstone beeinflusst worden zu sein, der schon einige Jahre früher dem Volksdrama im Wesentlichen dieselben Vorwürfe machte. In der Vorrede zu "Promos and Cassandra" sagt Whetstone: "For at this daye the Italian is so lascivious in his Commedies, that honest hearers are greeved at his actions: the Frenchman and Spaniarde follows the Italian humor: the Germayne is too holye: for he presentes on every common Stage, what Preachers should pronounce in Pulpits. The Englishman in this qualitie, is most vaine, indiscreete, and out of order; he first groundes his worke on impossibilities: then in three howers ronnes he throwe the wordle: marryes, gets children, makes children men, men to conquer kingdomes, murder monsters, and bringeth Gods from Heaven, and fetcheth divels from Hel. And (that which is worst) their ground is not so imperfect, as their work inge indiscreete: not waying, so the people laugh, though they laugh them (for theyr follyes) to scorne; Manye tymes (to make myrthe) they make a clowne companion with a Kinge; in theyr grave Counsels they allow the advise of fools." [2])

Whetstone wie Sidney fällen also, wie wir gesehen haben, über das damalige Volksdrama ihr Verdammungsurteil, weil dasselbe die drei Einheiten nicht beobachtete und mit seiner übertriebenen Komik die Regeln des ehrbaren Anstandes verletzte. Aber

---

[1]) Sidney, An Apologie for Poetrie. p. 66.

[2]) Vorrede zu „Promos u. Cassandra" in Nichols Six old plays, on which Shakespeare founded his "Measure for Measure" etc. London 1779. Vol. I p. 4.

trotz der grossen Vorliebe für die Antike, die aus den Urteilen dieser Kritiker klar hervorgeht, sind wir doch keineswegs berechtigt, anzunehmen, dass sie beabsichtigt hätten, genau nach klassischem Muster ein englisches Drama zu schaffen. Um das Urteil dieser Kunstrichter im richtigen Lichte zu betrachten, müssen wir uns vergegenwärtigen, was für Dramen ihnen vorlagen, als sie ihre Anschauungen geltend machten, und wir werden sehen, dass ihr Tadel nicht gänzlich ungerechtfertigt war. Betrachten wir einmal eins der Stücke jener Periode, z. B. Preston's "Cambyses" (c. 1562), so genügt schon der Titel, um uns ein Bild von der Formlosigkeit und Zerfahrenheit dieses Stückes zu geben. Derselbe lautet: "A lamentable tragedy mixed ful of pleasant mirth, conteyning the life of Cambises, king of Percia, from the beginning of his kingdom unto his death; his one goode deede of execution, after that many wicked deeds and tirannous murders, committed by and through him and last of all his odious death by God's Iustice etc."[1]).

Wir erfahren daraus, dass die Tragödie voller Komik ist und dadurch, dass sie die ganze Lebenszeit des Cambyses behandelt, weder eine zeitliche noch eine örtliche Beschränkung kennt. Es ist daher leicht erklärlich, dass Sidney und Whetstone eine klassizistische Tragödie dem Cambyses und ähnlichen Leistungen vorzogen. Aber es ist auch sehr wahrscheinlich, dass ihr Urteil, besonders dasjenige Sidneys — der ohnehin zum Romantizismus hinneigte — ein anderes gewesen wäre, wenn ihnen schon einige jener späteren guten Werke des Volksdramas vorgelegen hätten.

Richard Edwards geisselt, sich auf die Alten berufend, die Unnatürlichkeit der damaligen Komödien.

[1]) Dodsley-Hazlitt, A Select Collection of Old English Plays. London 1874. Band IV p. 158.

Im Prolog zu „Damon and Pythias“ (1565) spricht er sich folgendermaassen aus:

"In comedies the greatest skill is this, rightly to touch
All things to the quick; and eke to frame each person so
That by his common talk you may his nature rightly know:
A roister ought not preach, that were too strange to hear,
But as from virtue he doth swerve, so ought his words appear:
The old man is sober, the young man rash, the lover triumphing in joys,
The matron grave, the harlot wild, and full of wanton toys.
Which all in one course they no wise do agree;
So correspondent to their kind their speeches ought to be.
With speeches well-pronounc'd, with action lively framed
If this offend the lookers on, let Horace then be blamed,
Which hath our author taught at school, from whom he doth not swerve.“ [1])

Auch Whetstone weist in der Vorrede zu "Promos and Cassandra“ [2]) darauf hin, dass es ein grosses Indekorum ist für alle Personen "an order of speach“ zu gebrauchen und sucht dies in ähnlicher Weise wie Edwards zu begründen.

Ferner bezeichnet es Whetstone als notwendig für den dramatischen Dichter, dass er seine Mitmenschen mit ihren Fehlern und Vorzügen auf der

---

[1]) Dodsley-Hazlitt, Collection of Old English Plays. London 1874. Band IV p. 11.

[2]) Nichols, Six oid plays. London 1879. Bd. I p. 3.

Bühne darstelle und so einen moralischen Einfluss auf die Gemüter derselben ausübe. In der Vorrede zu "Promos and Cassandra" heisst es: "I devided the whole History into two Commedies: for that decorum used, it would not convayde in one. The effects of both are good and bad: vertue intermyxt with vice, unlawfull desyres (yf it were possible) queancht with chaste denyals: all needeful actions (I thinke) for publike vewe: For by the rewarde of the goode, the goode are encowraged in wel doinge: and with the scowrge of the lewde, the lewde are feared from evil attempts, maintaining this my opinion with Platoes auctority!" [1])

Im Prolog zu "Ralph Roister Doister" (1551) erklärt Udall, dass er gleichfalls nach dem Vorbilde der Alten nicht nur erheitern, sondern auch erziehen und moralisch nützen will [2]).

Diese Forderung der eben genannten Dichter, dass das Drama eine moralisierende Tendenz enthalten müsse, ist echt klassizistisch. Dieselbe ist noch von besonderem Interesse, weil sie später von Ben Jonson wieder aufgenommen wurde und dann ein Hauptmoment der Dramatik nach Shakespeare bildet.

Diese wenigen theoretischen Bemerkungen, die uns aus jener Zeit erhalten sind, genügen zwar nicht, uns einen tieferen Einblick in die Bestrebungen der klassizistischen Richtung thun zu lassen, aber sie zeigen wohl, wie tiefe Wurzeln der antike Geist in dramatischer Beziehung bereits in England geschlagen hatte.

Die Blütezeit des klassizistischen Dramas fällt in die Zeit von 1560—1580, in der wahrscheinlich mehr als ein Drittel sämtlicher aufgeführten Stücke

---

[1]) Nichols, Six old plays, on which Shakespeare founded his "Measure for Measure" etc. London 1879. Bd. I p. 3.

[2]) Dodsley-Hazlitt, Collection of Old English Plays. London 1874. Bd. III p. 55.

dieser Richtung angehörten [1]). Die englischen Tragödiendichter hoben Seneka, die Komödienschreiber Plautus und Terenz auf den Schild und suchten das höchste Ideal in der getreuen Nachbildung dieser antiken Vorbilder. Trotzdem ist es ihnen fast nie vollkommen gelungen, das Drama gänzlich in klassische Fesseln zu schlagen, und alle diese Erzeugnisse können einen stark nationalen Zug nicht verleugnen. Dies lässt sich gleich an dem ersten dieser überlieferten Stücke, an "Gorboduk or Ferrex and Porrex" [2]) beweisen. Das Stück ist aus dem engen Rahmen des Schuldramas herausgewachsen und lässt sich nur als eine freie Kopie Seneka's bezeichnen; denn es ist durch die Moralitäten beeinflusst [3]), zeigt daneben nationalen Stoff [4]) und nationale Sprache und enthält nach heimischer Gewohnheit einen öfteren Wechsel von Ort und Zeit [5]). Ebenso ist die erste Komödie, die dieser Gattung angehört, "Ralph Roister Doister" [6]), zwar eine Kopie des Altertums, aber doch mit nationalem Geiste durchsetzt, wie noch weiter unten gezeigt werden wird.

In den klassizistischen Tragödien fanden neben antiken auch romantische Stoffe Verwertung, wie "Gorboduk" und "Tancred and Gismunda" [7]) beweisen, zwei Tragödien, die sonst das Bestreben der Dichter

---

[1]) Collier, The History of English Dramatic Poetry and the Stage. London 1879. Bd. II p. 24.

[2]) Gorboduk, a tragedie by Th. Norton and Th. Sackville. 1582. Hsg. von T. Smith. Heilbronn 1883.

[3]) So erinnert z. B. die jedem Akte vorangehende dumbshow stark an das heimische Drama.

[4]) Quelle der Tragödie ist: Gottfrid of Monmouth, „Hist. Brit." II, 26.

[5]) Cf. Sidney "An Apologie for Poetrie". London 1868. p. 63.

[6]) Dodsley-Hazlitt, A Select Collection of old English Plays. London 1874. Bd. III p. 55.

[7]) Dodsley-Hazlitt, —, Bd. VII p. 1.

zeigen, das klassische Vorbild, den Seneka, möglichst getreu zu kopieren. Und ebenso wie in der Wahl des Stoffes, wurden die Dichter auch in der Behandlung desselben den streng klassizistischen Anforderungen nicht immer gerecht. In den überlieferten Tragödien dieser Gattung findet sich die Antike, wie schon vorher bemerkt, nie rein durchgeführt. Ein Beispiel der vollendetsten Nachahmung bietet noch "Tancred and Gismunda", das einzige Drama, in dem die Einheit von Ort und Zeit innegehalten und die eigentliche Handlung hinter die Bühne verlegt ist. In den übrigen Stücken sind die Einheiten nicht gewahrt und nichts hinter die Scene verlegt, wie es Seneka vorschreibt. Und daher ist es vor allem auch der grosse Stoffreichtum aller dieser Tragödien, der sie in den stärksten Contrast zu ihren antiken Vorbildern stellt.

Was das Metrum anbetrifft, so war man auch in dieser Hinsicht bemüht, sich mehr und mehr den antiken Versarten zu nähern. Der nationale Reimvers wurde daher in der Tragödie durch den Blankvers, den ungereimten fünffüssigen Jambus, ersetzt. "Tancred and Gismunda", welches 1567 unter dem Titel "Gismond of Salern" [1]) verfasst worden war, wurde 1572 von Robert Wilmot "according to the decorum of these days" [2]), wie es in dem Titel heisst, in Blankverse umgedichtet. Dass der Blankvers sich damals in gelehrten Kreisen schon einer grossen Beliebtheit erfreute, wird noch durch einen Brief Webbes an Wilmot bestätigt, in dem derselbe versichert, dass die Umdichtung nur dem Geschmack der Meisten entsprechen könnte, wie er es aus Erfahrung wüsste." [3])

---

[1]) Hsg. von Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Strassburg 1898. p. 539.

[2]) Dodsley-Hazlitt, A Select Collection of old English Plays. London 1874. Bd. VII p. 1.

[3]) Dodsley-Hazlitt, —. Bd. VII p. 11.

Der Ausspruch Udalls, „dass Plautus und Terenz in gelehrten Kreisen die höchste Anerkennung gezollt wurde“ [1]), findet sich durch die Praxis bestätigt, da sämtliche Komödien dieser Richtung sich stark an diese antiken Vorbilder anlehnen. Aber trotzdem sind diese Komödien nicht als sklavische Nachahmungen zu bezeichnen, da die Dichter versuchten, die Antike zu nationalisieren, indem sie englische Verhältnisse mit antiken Situationen verschmolzen. Der Inhalt wurde durch volkstümliche Elemente erweitert, wir finden heitere und ernste Scenen, doch immer glückliches Ende.

Der Miles gloriosus des Plautus und Terenz spielt im englischen Lustspiel nicht nur dieser, sondern auch der späteren Zeit eine hervorragende Rolle. „In "Ralph Roister Doister“ ist der Held eine Nachbildung des Plautinischen Miles und des Terenzischen Thraso, sein Begleiter Merrygreek des Artotropos resp. Gratho; beides sind aber keine getreuen Kopien“ [2]). Letzteres erklärt sich wohl mit Sicherheit daraus, dass Udall den Versuch machte, das Vice der Moralitäten mit dem antiken Miles gloriosus zu verschmelzen.

Die meisten Komödien dieser klassizistischen Schule bedienen sich des volkstümlichen Reimverses, nur "Supposes“ [3]) und "The Glasse of Government“ sind in Prosa abgefasst. In dem letzten Stück, in dem wir antike Situationen mit christlicher Moral vermischt finden, beabsichtigte der Dichter auch durch die Form einen Gegensatz zu seinem Vorbilde herauszubilden, denn er sagt im Prolog:

"A Comedie I mean for to present,
No Terence phrase: his ryme and myne are twaine

[1]) Prolog zu "Ralph Roister Doister“ in Dodsley-Hazlitt, —. Bd. III p. 55.

[2]) Graf, Der Miles gloriosus im engl. Drama bis zur Zeit des Bürgerkrieges. Rostock. Dissertation 1891. p. 26.

[3]) Hawkins, The Origin of the English Drama. London 1878.

The verse that pleasde a Romaine rashe intent
Myght well offend the godly Preachers vayne."[1])

Die Komödien John Lylys[2]) sind zwar in Stoff, Form und Sprache von der Antike stark beeinflusst, stehen aber trotzdem in starkem Gegensatz zu den früheren klassizistischen Komödien. Denn die Dichter der letzteren Stücke begnügten sich häufig damit, einen volkstümlichen Schwank in eine würdige klassische Form zu kleiden, ohne den grossen Missgriff zu bemerken, zu dem sie ihre blinde Verehrung für die Antike trieb. Man betrachte in dieser Hinsicht nur einmal Stills "Gammer Gurtons Needle"[3]) und man wird finden, dass dieser tolle Schwank nur mit Gewalt in seine klassische Hülle hineingezwängt ist. Dies sah auch John Lyly sehr wohl ein und versuchte daher die groben Scherze zu vermeiden und nach klassischem und italienischem Muster das Lustspiel zu verfeinern und zu veredeln. Dazu kam, dass Lyly Hofdichter war und als solcher notgedrungen in seinen Werken die antikisierende Richtung hervortreten lassen musste, wenn er auf Erfolg rechnen wollte. Deshalb hat er die Stoffe seiner Komödien der antiken Mythologie entlehnt und sich in der Sprache an den römischen Autoren gebildet. Er begnügte sich auch nicht damit, dem eleganten Stil der klassischen Dichter möglichst nahe zu kommen, er wollte noch mehr leisten und suchte sie an vornehmer Eleganz der Sprache zu übertreffen. Seine Lustspiele enthalten daher keine platte Komik, sondern von sprudelndem Witz belebte Dialoge, deren stofflicher Inhalt häufig durch die sinnreichen Wortspiele und Gleichnisse in den Hintergrund

[1]) The Complete Poems of George Gascoigne, hsg. von Hazlitt. London 1870. Bd. II.

[2]) Fairholt, The Dramatic Works of John Lyly. London 1858.

[3]) Dodsley-Hazlitt, A Select Collection of old English Plays. London 1874. Bd. III p. 163.

gedrängt wird. Ein einziges Mal hat Lyly es versucht in Blankversen zu schreiben, nämlich in "The Woman in the Moon"[1]), sah dann aber ein, dass er darin seine gekünstelte und geschraubte Sprache nicht genügend entfalten konnte. Er folgte daher wie schon früher Gascoigne, vielleicht italienischen Vorbildern und schrieb seine Komödien in Prosa. Hiermit schuf er eine Neuerung, die für die dramatische Litteratur von der grössten Bedeutung war. Lyly ist sich wohl kaum der Wichtigkeit dieses Schrittes in seiner vollen Tragweite bewusst gewesen, da es ihm in erster Linie darauf ankam, einen Weg zu finden, auf dem er der Eleganz der antiken Sprache möglichst nahe kommen konnte.

Lyly übertraf seine Vorgänger an Schärfe der Sprache und an Feinheit des Witzes, während er sonst ihre Fehler teilte. Die eigentliche Handlung seiner Komödien ist knapp und ohne innere Einheit, die Zeichnung seiner Charaktere ermangelt jeder tieferen Durchbildung.

---

3. Kapitel.

Das Volksdrama vor Shakespeare.

Die vorhergehende Betrachtung der klassizistischen Richtung hatte gezeigt, dass die Dichter bei ihrem Bemühen, die klassischen Muster getreu zu kopieren, häufig in starke Widersprüche verwickelt wurden. Teilweise mochte dies daran liegen, dass sie nicht fähig waren, das Ziel, das sie sich gesteckt hatten, zu erreichen, teilweise mochte sie ihr Nationalgefühl veranlassen, nicht nur sklavisch nachzuahmen, sondern sich auch dann und wann von

---

[1]) Fairholt, The Dramatic Works of John Lyly. London 1858. Bd. II p. 149.

ihren eignen Gefühlen leiten zu lassen. Doch mit Sicherheit geht aus ihren Werken hervor, dass ihnen ein tieferes Verständnis für die Antike fehlte, ein kritischer Scharfsinn, der sie in Stand setzte, das Drama der Alten in vorteilhafter Weise zu benutzen. In ihrer Begeisterung für die Antike dachten sie nicht daran, dass mit dem Wechsel der Zeiten und der Verschiedenheit der Völker auch die Ideale derselben andere geworden waren. Das englische Volk fand keinen Geschmack an der kalten Rhetorik, der spärlichen Handlung und der strengen Geschlossenheit des Dramas, denen das klassische Altertum seine Huldigungen dargebracht hatte. Es wollte sowohl seine Schaulust durch eine reiche Fülle des Stoffes befriedigt sehen, als auch durch die Handlung ergriffen und fortgerissen werden, durch gewaltige und leidenschaftliche Worte seine Empfindung erregt sehen. Daher ist es kein Wunder, dass das klassizistische Drama auf den Hof und seine Kreise beschränkt blieb und nie in den Herzen des Volkes Eingang gefunden hat, wodurch ihm natürlich seine Lebensfähigkeit genommen wurde. Es würde also verkehrt sein, das klassizistische Drama als eine Entwicklungsstufe zu betrachten, über welche das Volksdrama emporgeklommen ist. Das klassizistische Drama gehört einer selbständigen, dem Volksdrama gänzlich fernstehenden Richtung an, die nur den Anspruch erheben kann, auf die Entwicklung des nationalen Dramas nicht ohne Einwirkung geblieben zu sein. Dieser Einfluss macht sich besonders in Form und Sprache des Volksdramas deutlich bemerkbar.

Das nationale Drama entwickelte sich im engen Anschluss an die heimischen Bühnenspiele der früheren Zeit. Stücke wie "Cambyses"[1]) und "Appius and Virginia"[1]) charakterisieren in ihrer Zwitter-

[1]) Dodsley-Hazlitt, A Select Collection of old English Plays. London 1874. Bd. IV.

stellung zwischen Moralität und Tragödie die Übergangsperiode. Die Dramatiker verstanden es noch nicht, grosse Stoffmassen zu beherrschen, dieselben geschickt zu gliedern und in ein künstlerisches Gewand zu kleiden. Die Handlung dieser Stücke zeigt noch eine allzu grosse Unklarheit und Planlosigkeit; man unterziehe nur ein Stück wie "Cambyses" einer genaueren Prüfung und man wird finden, dass, anstatt der Durchführung einer Grundidee und der Vertiefung derselben, nur lose aneinandergereihte Scenen vorhanden sind. Die grosse Aufgabe also, die dem englischen Dramatiker zunächst bevorstand, war, nicht das epische, sondern das dramatische Element in den Vordergrund treten zu lassen und den Stoff zu einem abgerundeten, harmonischen Ganzen zu gestalten. So erscheint schon als bei weitem vollendeter ein Stück, an dem, im Gegensatz zu dem vorhergehenden, ein gewisser künstlerischer Wert nicht zu leugnen ist, "The true Chronicle History of King Lear and his daughters". Es ist dies der erste reine Typus des nationalen Dramas, da meiner Ansicht nach sich darin weder ein direkter Einfluss der Moralitäten noch des antiken Dramas nachweisen lässt.

Die folgenden Dramatiker wichen wieder von diesem mit "King Lear" eingeschlagenen Wege ab, und es entstand daher eine Gattung, in der beide Tendenzen, die nationale und die klassizistische, ziemlich gleich stark vertreten waren. „Soliman and Perseda" erscheint in seiner Handlung und Stoffmenge durchaus national, während es andrerseits in der Sprache und durch die Herübernahme von Chor und Akteinteilung den klassischen Einfluss deutlich offenbart. In "The Spanish Tragedy"[1]) zeigt der

[1]) Kyd, The Spanish Tragedy. Hsg. von Schick. München 1899.

Verfasser Thomas Kyd ebenfalls die Absicht, in dieser Beziehung den Mittelweg einzuschlagen, und es ist ihm auch gelungen, eine geschickte und künstlerische Verschmelzung von natürlichen und klassischen Elementen herzustellen. Die grossen Vorliebe für Greuelscenen, die sich in dieser Tragödie findet, ist mit ziemlicher Sicherheit auf Senecas schen Einfluss zurückzuführen.

Gewissermassen das vermittelnde Glied zwischen dem mittelalterlichen und dem neuen Drama bilden Christopher Marlowes Dramen[1]). Wenn dieselben ihrer Form nach auch noch ganz auf dem mittelalterlichen Standpunkt des Dramas stehen, so stehen sie doch ihrem ganzen Wesen und Inhalt nach gänzlich unter dem Einfluss der Renaissance. Aber trotzdem war Marlowe kein Nachahmer, sondern ein originaler Schöpfer, und daher stehen seine Werke weder mit Bezug auf zum homogenen Drama in direkten engeren Beziehungen. Gleich durch sein erstes Stück "Tamerlan the Great" (1587) führte Marlowe eine vollständige Umwälzung auf der Volksbühne herbei, und dessen sich wohl bewusst, konnte er im Prolog zu diesem Stücke ausrufen:

"From jigging vaines of riming mother wits
And such conceits as clowning keeps in pay
Wheele lead you to the stately tent of War"[2]).

Durch Marlowe wurde der Blankvers auf der Volksbühne[3]) eingeführt und hat seitdem den Ehrenplatz auf derselben behauptet. Marlowe verfügte

[1]) Dyce. The Dramatic Works of Cr. Marlowe. London 1887.
[2]) Dyce. —. p. 5.
[3]) Auf der Hofbühne war der Blankvers schon lange ein gebräuchliches Metrum. Zuerst wurde derselbe von Surrey und Sackville in der Tragödie "Gorex and Ferrex" [illegible] angewandt; später kommen in Gascoigne's "Jocasta" [illegible] und Th. Hughes in "Misfortunes of Arthur" 1587.

mit der Wahl des Blankverses einen ganz bestimmten Zweck. Er wollte die erhabene und pathetische Sprache seiner Tragödien dadurch zur freieren Entfaltung gelangen lassen; dasselbe Motiv, das Lyly veranlasst hatte, die Prosa anstatt des Reimverses in seinen Komödien zu verwenden. Büchner hat mit Recht darauf hingewiesen, dass durch "Tamerlan the Great" Marlowe in doppelter Weise für die Volksbühne bestimmend gewesen ist, und zwar durch die Einführung des Blankverses in formeller, und durch die Begründung des eigentlichen tragischen Elements in inhaltlicher Beziehung[1]). Büchner sagt weiter: „Er war der erste, welcher eine Ahnung von der Notwendigkeit eines selbständigen sittlichen Gehalts der Tragödie hatte, und Ursache und Wirkung, Verbrechen und Strafe, Selbstüberhebung und Fall an die Stelle des blossen Mords und Totschlags, in den Mittelpunkt seiner Stücke zu setzen wusste; und wenn er in der Ausführung dieser Idee oft zu übermässig grossen Mitteln griff, die Charaktere übertreibt, die Handlung überlädt und das Pathos der Sprache zu stark anschwellt, so mag man sich damit zufrieden geben, dass jene Idee wenigstens da ist, und dass von seinen Mängeln in der Ausführung selbst seine grössten Zeitgenossen nicht frei blieben"[2]). In kurzen Worten hat Büchner so eine treffende Charakteristik der dramatischen Bedeutung Marlowes gegeben[3]). Dass den Dramen Marlowes noch viele Mängel anhaften, wird ein Jeder, der dieselben mit kritischem Auge betrachtet, bald finden. Sein leidenschaftlicher Charakter drängte ihn dazu,

[1]) Büchner, Geschichte der englischen Poesie. Darmstadt 1855. p. 227—228.

[2]) Büchner, Gesch. d. engl. Poesie. p. 228.

[3]) Über die Charakteristik der einzelnen Dramen Marlowes vgl. Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig 1847 p. 137—152.

immer nur das Gewaltige und Masslose zur Darstellung zu bringen. In seinen beiden ersten Stücken "Tamerlan the Great" und "Doktor Faustus" gehen beide Helden an ihrem masslosen Streben zu Grunde; Tamerlan an seiner unersättlichen Gier, die ganze Welt zu erobern, und Faustus an seiner unbezwinglichen Lust, alle Geheimnisse der Wissenschaft zu ergründen. Diese manchmal bis zur Unnatur gesteigerte Masslosigkeit zerstört das Ebenmass und die Harmonie in seinen Dramen. In Bezug auf Anlage und Komposition ermangeln Marlowes Stücke gänzlich der inneren Einheit und dramatischen Geschlossenheit; es finden sich auch hier noch nur lose aneinandergereihte Scenen, die nicht durch eine Grundidee zusammengehalten sind.

Die hinreissende Handlung, die Fülle seiner pathetischen Sprache und die Beweglichkeit seines Metrums, wodurch sich Marlowe in seinen Dramen auszeichnet, bilden einen scharfen Kontrast zu den klassizistischen Dramen und denjenigen seiner Vorgänger im Volksdrama. Gleich sein erstes Werk hatte ihm die Herzen des Volkes gewonnen und stolz konnte er daher im Prolog zum zweiten Teil von "Tamerlan the Great" ausrufen:

"The general welcomes Tamberlaine receiv'd,
When he arrived last upon the stage
Have made our poet pen his second part." [2])

Wenn auch die Neuerungen Marlowes im allgemeinen mit Genugthuung und Freude begrüsst wurden, so blieb der Dichter doch wegen der vielen Mängel, die seinen Dramen anhafteten, von den Angriffen seiner Zeitgenossen keineswegs verschont.

[1]) Breymann, Marlowe's Doktor Faustus (in engl. Sprach- und Litteraturdenkmalen). Heilbronn 1889 Vgl. auch die Übersetzung von Dr. van der Velde.

[2]) Dyce, The Dramatic Works of Marlowe. London 1887. p. 51.

Nash, ein schneidiger Kritiker jener Zeit, spricht sich über Marlowe folgendermassen aus:

"I am not ignorant how eloquent our gowned age is growen of late; so that euerie mechanicall mate abhorres the english he was borne too, and plucks with a solemne periphrasis, his "ut vales" from the inkhorne; which I impute not so much to the perfection of arts, as to the seruile imitation of vainglorious tragoedians, who contend not so seriously to excell in action, as to embowell the clowdes in a speach of comparison; thinking themselues more than initiated in poets immortalitie, if they but once get Boreas by the Beard, and the heauenlie bull by the deaw-lap.

But herein I cannot so fully bequeath them to follie, as their idiote art-masters, that intrude themselues to our eares as the alcumists of eloquence; who (mounted on the stage of arrogance) think to outbrave better pens with the swelling bumbast of a bragging blank-verse."[1])

Da der Blankvers in gelehrten Kreisen damals schon längst Anerkennung gefunden hatte, so können Nashs Angriffe nur gegen Marlowes stellenweise übertriebene Schreibweise gerichtet sein und sind in dieser Hinsicht keineswegs ungerechtfertigt. Aber wenn auch Marlowes im Stürmen und Drängen erzeugte Dramen noch viel Mängel zeigen, so wird doch dem Dichter nie das grosse Verdienst abzusprechen sein, das englische Drama dadurch, dass er ihm Kraft und Beweglichkeit verlieh, in neue Bahnen gelenkt zu haben und den Grundstein gelegt zu haben, auf dem sich Shakespeare's geläutertes Drama erheben konnte.

---

[1]) In der Vorrede zu Greene's "Menaphon" (To the Gentlemen Students of both Universities [Nash]), hsg. in "English Scholar Library of Old and Modern English Works by Arber". London.

Während Marlowe in seinen Tragödien das Gewaltige und Leidenschaftliche mit meist tragischem Ausgange zur Darstellung brachte, wird uns bei Robert Greene das Ruhige und Sanfte mit glücklichem Ausgange vor Augen geführt. Greene hat nie die Grundidee seiner Stücke wirklich durchgeführt; das epische Element überwiegt das dramatische zu stark und lässt die innere Einheit darüber zu Grunde gehen. Und ebenso wie die Scenen in seinen Dramen nur lose aneinandergeknüpft sind, haben auch seine Charaktere keinen Grund in der inneren Entwicklung der Handlung; sie lassen zwar eine gewisse Frische und Lebendigkeit nicht vermissen, aber ihnen fehlt Vertiefung und Gehalt. Die Unterschiede zwischen Marlowes und Greenes Sprache hat Koch trefflich charakterisiert: „Mit der energischen Fülle und dem stolzen Redepathos von Marlowes Versen kann sich Greenes Sprache keineswegs messen. Ein anmutiger Konversationston, der sich zur Zeit und Unzeit zu lyrischem Schwunge erhebt, herrscht in Greenes Dramen vor. Marlowes Sprache gleicht dem majestätisch donnernden Wasserfall des Hochgebirges; diejenige Greenes einem ansehnlichen zwischen grünen Fluren sich hinschlängelnden Bach.“[1]) Im "Orlando Furioso“[2]) zeigt uns Greene, dass seine Darstellung nicht immer frei von Leidenschaften und Greuelscenen ist, indem er darin in dieser Beziehung noch bemüht ist, Marlowe zu übertreffen. In seinen ergötzlichen Komödien erweist sich Greene in jeder Hinsicht als echt volkstümlicher Dichter.

Nebst Greene gehört dieser Sturm- und Drangperiode G. Peele[2]) an. Als Anhänger der Romantik

[1]) Koch, Shakespeare. Stuttgart. (Hsg. bei Cotta ohne Jahr.). p. 248.

[2]) Dyce, The Dramatic Works of Greene and Peele. London 1883.

liebt Peele anmutige und farbenprächtige Bilder, während die Handlung selbst in seinen Dramen, wie diejenige im antiken Drama, eine grosse Dürftigkeit und Trockenheit zeigt. Peele ist, ebenso wie Greene, lieber Epiker als Dramatiker; er häuft eine Menge Begebenheiten aufeinander, ohne dass dieselben in einem inneren Zusammenhang stehen, dramatisch verknüpft sind. Im schnellen Laufe lässt er die Ereignisse vor unseren Augen sich abspielen, aber wir vermissen die Natürlichkeit, die Vertiefung und den höheren poetischen Zweck, der das Ganze beseelen soll. Seine Charaktere sind meist zu einseitig, sein Stil ist schwerfällig und etwas ungelenk, und daher das Urteil seines Zeitgenossen Nash, der Peele als „primus verborum artifex“ [1]) bezeichnet, nicht ganz gerechtfertigt. In "The Arraignment of Paris“ ist die Diktion natürlich und nicht ohne harmonischen Klang; das Stück hebt sich in dieser Hinsicht vorteilhaft von den im euphuistischen Stile geschriebenen Dramen vieler seiner Zeitgenossen ab. "The Battle of Alcazar“ ist nach dem Muster von Marlowes "Tamerlan the Great“ gedichtet [2]). In seinem ersten Stück "The Arraignment of Paris“ bedient sich Peele noch des gereimten Alexandriners, während er in seinem folgenden Drama "The Old Wifes Tale“ die Prosa anwandte und später dann zum Blankvers überging. Von Interesse ist noch in der Dramatik Peeles, dass er die Stoffe zu seinen Dramen den verschiedensten Gebieten entnahm. „Er

---

[1]) Collier, History of English Dramatic Poetry and Annals of the Stage. London 1879. Bd. III p. 17.

[2]) Jedoch können wir aus diesem Stücke keine sicheren Schlüsse betreffs des Charakters der Peele'schen Dramatik ziehen, weil die Frage, ob Peele wirklich der Verfasser desselben ist, noch der Untersuchung bedarf. Cf. Körting, Grundriss der Geschichte der englischen Litteratur. Münster 1893. § 175.

brachte Schäferspiele, romantische Ritterstücke, phantastische und märchenhafte Dramen auf die Bühne[1]).

Die übrigen Dramatiker dieser Periode haben auf den dramatischen Geschmack der Zeit gar keinen oder nur sehr geringen Einfluss ausgeübt. Stark von Marlowe beeinflusst ist Thomas Lodge in dramatischer Hinsicht[2]). Nash, der überhaupt als Dramatiker sehr unbedeutend ist, scheint in seinem Drama "Summers last Will and Testament"[3]) mehr unter dem Einfluss der Moralitäten, als dem seiner Zeitgenossen gestanden zu haben.

Überblicken wir noch einmal kurz das nationale Drama vor Shakespeare, so finden wir, wie dasselbe, von den heimischen Bühnenspielen des Mittelalters ausgehend, unter den geschickten Händen der grossen Vorläufer Shakespeares zu hoher Blüte gelangte. Das Volksdrama hatte sich nicht in klassische Fesseln schlagen, sondern sich nur in vorteilhafter Weise von der Antike beeinflussen lassen. Die Renaissance hob die englische Litteratursprache und öffnete den Weg zu der Fülle von Stoffen, die die alte Welt barg. Schon Stephen Gosson unterrichtet uns über die Quellen der damaligen Dramen in seiner puritanischen Schmähschrift gegen das Theaterwesen: "I may boldely say it because I have seene it, that the Palace of Pleasure, the Golden Asse, the Aethiopian Historie, the Rounde Table, baudie Comedies in Latin, Spanish, Italian and French have been throughlie ransackt to furnish the Playe-houses in London."[4])

[1]) Wülker, Engl. Litteraturgeschichte. Leipzig 1896. p. 220.

[2]) Lodge verfasste u. a. ein Drama "The Wounds of Civil War lively set forth in the true Tragedies of Marius and Sylla. Gedruckt 1594. Hsg. Dodsley-Hazlitt, A Select Collection of old English Plays. London 1874. Bd. VIII.

[3]) Dodsley-Hazlitt, —. Bd. IX.

[4]) Gosson, Plays confuted in five Actions. London 1869. p. 188. (Hsg. in Arber's Reprints. Vol. I.)

Das volkstümliche Drama zeigt in der That eine grosse Mannigfaltigkeit in der Wahl seiner Stoffe: National- und Sagengeschichte, italienische und spanische Novellen wechselten mit tragischen Heldengeschichten und Scenen aus dem bürgerlichen Leben ab.

Marlowe und seine grösseren Zeitgenossen begnügten sich nicht mehr damit, handwerksmässig nachzuahmen, sondern sie waren selbständige originelle Schöpfer. Als übereifrige Romantiker liessen sie ihrer Phantasie die Zügel schiessen und sind daher nicht selten oberflächlich und unklar. Aber ihnen bleibt das grosse Verdienst, dass sie das Drama, dadurch dass sie ihm neue Wege wiesen, aus seiner Einseitigkeit herausgerissen haben und sich nicht zum Sklaven der Form und des Stiles machen liessen.

4. Kapitel.

Lady Pembroke und ihr Kreis.

Nachdem Marlowes Dramen erschienen und der grosse Genius Shakespeare bereits an die Öffentlichkeit getreten war, wandte sich der Geschmack in einigen gelehrten Kreisen dennoch wieder dem kalten Deklamationsdrama zu. Man stand dort dem sich frei und ungezwungen entfaltenden romantischen Drama feindselig gegenüber und betrachtete mit Argwohn den zunehmenden Einfluss desselben.

Von dem grössten litterarischen Interesse ist ein Kreis, dessen Mittelpunkt die Gräfin Pembroke bildete[1]). Ebenso wie ihr Bruder Sir Philip Sidney dem Volksdrama wenig Beifall gezollt und sein

[1]) Vgl. Luce, The Countess of Pembroke's „Antonie". Weimar 1897 (in Litterarhistor. Forschungen, Heft III).

höchstes Ideal in den nach klassischem Muster verfassten Dramen gesucht hatte[1]), so war auch die Gräfin Pembroke bemüht, in ihrem Wirkungskreise das romantische Drama durch Förderung des klassizistischen zu bekämpfen. Aber diesmal wandte man sich nicht direkt dem antiken Drama zu, sondern suchte sein Heil in der Nachahmung der klassizistischen französischen Tragödie. Man schloss sich an den Tragödiendichter Robert Garnier (1545 bis 1601) an, der in erster Linie zu den französischen Dramatikern zu rechnen ist, deren Bemühungen es gelang, in Frankreich das Interesse für die antike Tragödie wachzurufen und dem Seneka-Modell für lange Zeit Geltung zu verschaffen[2]). Garnier folgt in jeder Beziehung genau dem Seneka-Vorbild. Morf[3]) hat gezeigt, dass die folgenden sechs Tragödien drei Phasen der Arbeitsweise Garniers darstellen:

1. In „Porcie" und „Hippolyte" bearbeitet Garnier römische Trauerspiele.
2. In „Cornélie" und „M. Antoine" schöpft er selbst aus der römischen Geschichte.
3. In „Tirade" und „Antigone" benutzt er zur Ergänzung römischer Vorbilder griechische Scenen (Euripides und Sophocles) senekaisch aufgeputzt.

---

[1]) Sidney, Apologie for Poetrie. London 1868 (in Arber's Reprints). p. 65 u. ff.

[2]) Vgl. dazu:

a) Robert Garnier, Les Tragedies. Hsg. von W. Förster. Heilbronn 1882.

b) J. Frost, Robert Garnier und sein Theater (Dissertation). Jena 1867.

c) Mysing, Robert Garnier und die antike Tragödie (Dissertation). Leipzig 1891.

[3]) Morf, Geschichte der neueren französischen Litteratur. Strassburg 1898. Buch I p. 213.

Diese blinde Verehrung, die Garnier für die antike Tragödie zeigte, spiegelt sich in den dramatischen Erzeugnissen der Richtung in England, die unter dem Einfluss der französischen Seneka-Tragödie stand, deutlich wieder. Wir finden dort dieselbe Lust, sich in langen Monologen und klangvollen Deklamationen zu ergehen, den Chor der antiken Tragödie und meistens auch die strenge Wahrung der Einheitsregeln. Lady Pembroke eröffnete die Reihe dieser klassizistischen Dramen damit, dass sie Garniers „M. Antoine" ins Englische übertrug (1593). Auch Thomas Kyd, der trotz seiner Vorliebe für antike Anschauungen als hervorragender Dichter der Volksbühne gilt, wurde in diesen Kreis hineingezogen. Er beteiligte sich an den Bestrebungen desselben, indem er eine englische Bearbeitung von Garniers „Cornélie" herstellte. Einer der bedeutendsten Vertreter dieser Richtung ist Samuel Daniel. Als entschiedener Gegner des romantischen Dramas beklagt er den Barbarismus des Volksgeschmacks und lobt Sidneys abfälliges Urteil, das derselbe in seiner "Apologie for Poetrie" dem damaligen Drama hatte zu Teil werden lassen. In der Zueignung seiner Tragödie "Cleopatra" an die Gräfin Pembroke sagt Daniel:

"Now when so many Pennes are charg'd,
To chase away his tyrant of the North;
Grosse Barbarisme, whose powre grown far inlarg'd,
Was lately by the valiant brothers worth
First found, encountred, and prouoked forth:
Whose onset made the rest audacious,
Whereby they likewise haue so well discharg'd
Upon that hideous Beast incroching thus." [1])

[1]) Grosart, The Works of Samuel Daniel. London 1885. Band III p. 24—25.

Nach streng klassischem Muster verfasste Samuel Daniel zwei Tragödien, "Cleopatra"[1] (1594) und "Philotas"[2] (1605). Noch eine Anzahl anderer überlieferter Senekadramen gehören vielleicht dieser Schule an; jedoch ist bisher noch nicht nachgewiesen, ob dieselben unter dem direkten Einfluss von Lady Pembroke entstanden sind[3]. Das Metrum der Dramen dieser Richtung ist überwiegend der Reimvers. Nur in Lady Pembrokes "Antony" und Daniels „Cleopatra" findet sich Reimvers mit Blankvers vermischt.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass diesen Seneka-Nachahmungen in bestimmten litterarischen Kreisen grosser Beifall gezollt wurde, aber ausserhalb derselben ist ihnen jede Bedeutung und hiermit wohl auch jeder durchgreifende Einfluss auf den dramatischen Geschmack der damaligen Zeit abzusprechen. Schon ehe jene Meisterwerke des Romantizismus vorlagen, hatte das englische Nationalgefühl gegen die sklavische Nachahmung der Antike Protest erhoben; wie konnte es jetzt einwilligen, sich dem französischen Seneka-Einfluss zu beugen! Die Dichter dieser Richtung erkannten auch sehr bald, dass ihre Bemühungen, das Volksdrama zu bekämpfen, nutzlos waren, denn in der Zueignung seiner "Tragedie of Philotas" sagt Samuel Daniel, nachdem er die bestehenden dramatischen Moden gegeisselt hat:

"All our labours are without successe,
For either fauor or our vertue failes."[4])

[1]) Grosart, The Works of Samuel Daniel. Bd. III p. 1.
[2]) Grosart, —. Bd. III p. 99.
[3]) Vgl. Schick u. Waldberg, Litterarhistor. Forschungen. Weimar 1897. Heft III p. 49.
[4]) Grosart, The Works of Samuel Daniel. Bd. III p. 102.

5. Kapitel.

Das Drama bei Shakespeare.

Während es einerseits für die dramatische Kunst Shakespeares von der grössten Bedeutung war, dass ihm seine Vorläufer im nationalen Drama schon in so hervorragender Weise vorgearbeitet hatten, so blieb ihm auch andererseits noch eine schwierige Aufgabe zu lösen übrig. Es ist bereits oben darauf hingewiesen, welche schroffen Gegensätze sich in den Dramen seiner Vorgänger bemerkbar machen und wie grosse Mängel dieselben noch aufweisen. Das rohe Material war vorhanden, aber es bedurfte einer geschickten Hand, die dasselbe zu einem echten und edlen Kunstwerk zusammenfügte. Das war die hohe Aufgabe, vor welche Shakespeare gestellt war!

Shakespeare hat die Werke John Lylys und der grossen Dichter des Volksdramas genau studiert, aber er hat sie nicht nachgeahmt, sondern sich nur an ihnen geschult. Ulrici sagt: „Shakespeare hat seinen Vorgängern hinsichtlich des ideellen Gehalts und der künstlerischen Form wenig und doch auch wieder viel zu verdanken. Wenig, weil kein einziges Werk seiner Vorgänger und Zeitgenossen ihm irgend ein genügendes Vorbild gewähren konnte; viel, weil der allgemeine Stil der dramatischen Kunst, den er vorfand, der allgemeine Gang der Entwicklung, in die er eintrat, ganz vorzüglich geeignet waren, sein Genie für die dramatische Poesie auf den rechten Weg zu leiten, zu zeitigen und zur höchsten Vollendung zu führen.“ [1])

Abgesehen von seinen Vorgängern hat Shakespeare der Antike in seinem dramatischen Schaffen viel zu verdanken. Bei ihm hat das klassische

[1]) Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig 1847. p. 152.

Drama nur einen glücklichen und heilsamen Einfluss ausgeübt, denn er suchte keineswegs der Vollkommenheit des antiken Dramas dadurch näher zu kommen, dass er getreue Nachbildungen der Tragödien des Seneka oder Komödien des Plautus und Terenz verfasste. Mit klarem Blick sah der grosse Genius die Unmöglichkeit ein, antike Ideale auf die Gegenwart zu übertragen, ebenso wie er die Vorteile, die das Drama der Alten bot, in vollstem Masse zu würdigen und sich anzueignen verstand; durch ihn wurden klassische und heimische Elemente in der glücklichsten Weise im Drama verschmolzen. Carriere sagt: „Shakespeare hat den Alten die Gliederung des Stoffes, den Aufbau des Dramas abgesehen, aber er bewahrte den epischen Reichtum von Gestalten und Begebenheiten, die er durch eine Idee zusammenhält, während er das Schicksal aus den Charakteren entwickelt, die Ereignisse in der Individualität der handelnden Persönlichkeiten begründet.“ [1]) Shakespeare war bemüht, die verschiedenen Bestrebungen seiner Vorgänger in harmonischer Weise zu vereinigen und, mit Hülfe der aus der Antike geschöpften Erfahrung, ein von nationalen Tendenzen getragenes Drama zu schaffen, das dem klassischen Drama als ebenbürtig zur Seite gestellt werden konnte. Und dieser Aufgabe ist er in glänzender Weise gerecht geworden!

Durch den Mund Hamlets giebt der grosse Dichter seine theoretische Ansicht über das Wesen des Schauspiels, die er in allen seinen Stücken immer getreu durchgeführt hat, kund: "The Purpose of Playing, whose end both at the first and now, was and is, to hold as 'twer the Mirrour up to Nature; to shew vertue her owne Feature, Scorne her owne Image and the

[1]) Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung. Leipzig 1873. Bd. IV p. 577.

verie Age and Bodie of the Time his form and pressure."[1])

Der Dichter bezeugt uns hierdurch seine hohe und ideale Auffassung von der dramatischen Poesie. Er will den Menschen zur vollen Selbsterkenntnis bringen, ihn so aufklären über Tugend und Laster, und ihm eine klare Anschauung darüber verschaffen, auf wie hoher Stufe die Menschheit in geistiger und sittlicher Beziehung steht.

In seinen Jugendwerken ist Shakespeare noch allzustark von seinen Vorgängern und dem antiken Drama beeinflusst. Die vielen Greuelscenen, sowie der teilweise bombastische Stil in der Tragödie "Titus Andronikus" erinnern stark an Kyd, Marlowe und Seneka. Aber trotzdem ist hier schon ein gewaltiger Fortschritt, im Vergleich zu seinem grössten Vorgänger Marlowe, zu bemerken. Marlowes Charaktere sind oberflächlich und unnatürlich gezeichnet, diejenigen Shakespeares dagegen scharf umrissen und treu nach der Natur gebildet. Auch ist hier wenigstens schon der Versuch gemacht worden, die Scenen um eine Grundidee zu gruppieren, im Gegensatz zu Marlowes lockerer dramatischer Verknüpfung. Bald aber verliess Shakespeare ganz die Bahn der Nachahmung; auch er musste erst die Sturm- und Drangperiode überwinden, um mit ruhigem, klarem Geiste herrliche Meisterwerke schaffen zu können.

Die Einheit von Ort und Zeit findet sich in Shakespeares Dramen nicht; nur einmal in "The Tempest" ist die Einheit der Zeit gewahrt. Dagegen ist die innere Einheit, die der Handlung, stets fest ins Auge gefasst. Indem der Dichter den entworfenen Plan mit sicherer und geschickter Hand ohne grosse Abschweifungen durchführte und seine Charaktere

[1]) Hamlet, Akt III Scene II (Shakespeares Comedies, Histories and Tragedies published to the True Originall Copies. London 1623. Reprint by Booth. London 1864.)

nicht nur trefflich zeichnete, sondern auch ein harmonisches Zusammenwirken zwischen denselben herstellte, verlieh er dem Ganzen ein künstlerisches Gepräge und einen echt dramatischen Anstrich. Gegen die Komik in seinen Tragödien hätten Sidney[1]) und Whetstone[2]) nicht mehr die Klage erheben können, dass dieselbe blindlings und an unpassenden Stellen in die Handlung hineingeworfen wäre; denn bei Shakespeare steht das Tragische und Komische nicht mehr neben einander, sondern ist mit einander verwoben. Der Dichter verurteilt durch den Mund Hamlets streng die von dem Narren aus dem Stegreif eingestreuten Spässe: "And let those that play your Clowne speake no more then is set downe for them. For there be of them, that will themselves laugh, to set on some quantitie of barren spectators to laugh too, though in the mean time, some necessary Question of the Play, be to be considered: that's villaneous and shewes a most pittiful ambition in the Foole that uses it."[3])

Zwischen der bombastischen Sprache Marlowes und der nicht selten bis zur Weichlichkeit hinabsinkenden Sprache Greenes schlug Shakespeare den richtigen Mittelweg ein. Mit der Schärfe und Lebhaftigkeit der Phantasie bediente sich der Dichter auch einer energischen, massvollen Sprache, reich an treffenden Wortspielen und Antithesen. In der Handhabung des Blankverses zeigt er eine grössere Geschicklichkeit als Marlowe selbst in seinen besten Dramen. Eine Freiheit und Beweglichkeit wurde dem Blankvers durch Shakespeares Hand verliehen,

---

[1]) Sidney, Apologie for Poetrie. London 1868. (In Arbers Reprints p. 65).

[2]) Vorrede zu „Promos und Cassandra", cf. Anm. auf p. 41 der Abhandlung.

[3]) Hamlet, Akt III Scene II. (Cf. p. 41 der Abhandlung die Anmerkung.)

wie nie vorher; doch gestattet sich der Dichter auch gelegentlich die Anwendung des Reimes und die Einlegung von Prosastellen. Wenn Shakespeare Prosascenen oder Prosastellen anwandte, so geschah dies nicht willkürlich, sondern es war ein bestimmter Zweck damit verbunden. Nach Delius erscheint der Gebrauch der Prosa bei Shakespeare in dreifacher Abstufung:

1. Diejenige Prosa, die wir als Sprache des Klowns bezeichnen.
2. Die Sprache des feineren Humors und der höheren Humoresken (die sich bald in Blankvers, bald in Prosa, bestimmten Verhältnissen und Bedingungen entsprechend, bewegt).
3. Die euphuistische Prosa (Nachahmung Lylys)[1]).

Dieser Auffassung ist meiner Ansicht nach mit Recht eine andere von Janssen[2]) gegenübergestellt worden. Letzterer zeigt, dass weder der Inhalt der Rede an sich, noch die Persönlichkeit des Redenden an sich, sondern einzig und allein die Stimmung, in welcher die Rede gehalten wird, die Abfassung derselben in Prosa oder Blankvers bedingen. An zahlreichen Beispielen weist Janssen nach, dass Witz, Grobheit, Frivolität so gut im Verse wie in der Prosa zur Anwendung kommen und daher alles auf die Situation ankommt, in der die Reden vorgetragen werden. Er erzielt dann als Resultat seiner Untersuchung: „Wenn die Stimmung gehoben ist, steht Blankvers, wenn die Stimmung nüchtern ist, Prosa."

Durch die Vielseitigkeit, die Shakespeare in seiner dramatischen Thätigkeit zeigte, ist auch die grosse

[1]) Delius, Die Prosa in Shakespeares Dramen (im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Berlin 1870) Bd. V p. 227 ff.

[2]) Janssen, Die Prosa in Shakespeares Dramen. Strassburg 1897.

Mannigfaltigkeit der Stoffe, die seinen Dramen zu Grunde liegen, bedingt. Er schöpfte aus den verschiedensten Quellen: „Aus englischen Chroniken, Übersetzungen der Werke des klassischen Altertums, italienischen und spanischen Novellen u. a.“ [1]) Wenn Shakespeare auch nicht wie Marlowe immer den ganzen vorliegenden Stoff dramatisierte, so benutzte er denselben mit nur so geringer Umbildung, wie es die Durchführung der dramatischen Grundidee und die poetische Vertiefung erforderte.

Carriere hat die Stellung Shakespeares zum englischen Drama treffend beleuchtet: „Shakespeare leitete die mittelalterliche phantastische Romantik in den lebenswahren Realismus der Neuzeit hinüber; so ergriff er das wirkliche Leben und machte das Drama zum Spiegel der Weltgeschichte, indem er unmittelbar, nicht mehr symbolisch, in den Charakteren die innewaltende Idee offenbarte, die Thatsachen zu Thaten des Geistes machte.“ [2])

Durch Shakespeare ist das nationale Drama zur hohen Vollendung geführt. Inmitten seines Volkes stehend und von Liebe zu seinem Vaterlande erfüllt, hat der grosse Genius nicht ein Drama nach fremden Mustern geschaffen, sondern, seinem eigenen Gefühl und Geschmack folgend, ein nationales, und das ist sein grosses Verdienst!

---

[1]) Vgl. über die Quellen zu Shakespeares Dramen:

1. Simrock, Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen mit sagengeschichtlichen Nachweisungen. Bonn 1872.
2. Collier, Shakespeare Library. A Collection of the Romances, Novels, Poems and Histories used by Shakespeare as the Foundation of his Dramas. London 1843. Bd. II (neue Ausgabe von Hatzlitt. London 1875).
3. Köppel, Italienische Novelle als Quelle Shakespeares. Strassburg 1896.

[2]) Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung etc. Leipzig 1873. Bd. IV p. 254.

6. Kapitel.

Das Drama bei Ben Jonson.

Während Shakespeare also den von Marlowe und Greene eingeschlagenen Pfad fortgesetzt hatte, war sein bedeutendster Zeitgenosse Ben Jonson bemüht, nach antikem Muster ein regelrechtes englisches Drama zu schaffen. Ulrici schildert Jonson „als einen Mann von gründlicher Gelehrsamkeit; er besass grossen Scharfsinn und einen reichen, treffenden, nur etwas schweren Witz, aber keine Zartheit des Gefühls, Tiefe des Gemüts und noch weniger schöpferische Phantasie, und daher keinen Schwung, keine Begeisterung“[1]). Weil diesem Dichter selbst die Phantasie fehlte und er durch und durch von praktischen und realistischen Anschauungen erfüllt war, so hasste er auch alles Schwärmerische und Phantastische. In "An execration upon Vulcan“[2]) verspottet er die Überreste der mittelalterlichen Bildung; er verwünscht darin den Gott des Feuers, der ihm viele wertvolle Schriften geraubt hat und beklagt, dass an deren Stelle nicht lieber greuliche Ritterromane, wie „Don Quixote“ u. a., ein Raub der Flammen geworden sind. Jonson erscheint uns in seinen Werken als einseitiger Verstandesmensch, und es ist daher leicht erklärlich, dass ihm jede Würdigung für das romantische Drama fehlte und er sein höchstes Ideal in dem regelrechten Drama fand. Seine Auffassung von der dramatischen Poesie, wie sie uns in seinen Werken in Theorie und Praxis entgegentritt, soll im Folgenden genauer untersucht werden. Die Mehrzahl seiner theoretischen Schriften

---

[1]) Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig 1847. p. 263.

[2]) Gifford, The Works of Ben Jonson. London 1879. p. 707. (NB. Im Folgenden wird stets nach dieser Ausgabe citiert.)

soll bei dem von ihm erwähnten Brande verloren gegangen sein, doch bieten die Prologe und Epiloge seiner Dramen, sowie seine Prosaschrift "Discoveries" einen gewissen Ersatz dafür. Ich muss hier gleich vorausschicken, dass aber zu berücksichtigen ist, dass der Dichter zeitweise in seinen Ansichten geschwankt und Inkonsequenzen dadurch begangen hat, dass er die Theorien, die er aufstellte, nicht immer in der Praxis vollständig durchführte; auch huldigte er stark der elisabethanischen Mode, andere Dichter zu verspotten, und infolge dessen tragen manche seiner Aussprüche ein allzu sichtbares Gepräge der Einseitigkeit.

Verschiedentlich weist Jonson darauf hin, dass er in seinen Dramen einen doppelten Zweck verfolgt, zu nützen und zu ergötzen. So heisst es im Prolog zu "Epicoene":

"The end of all, who for the scene do write,
Are, or schould be, to profit and delight." [1])

Nach ihm ist es im Anschluss an die Antike nicht notwendig, dass die Komödie, wie nach mittelalterlicher Anschauung, einen lustigen Ausgang hat, wohl aber, dass durch dieselbe nützliche Lehren für das Leben gegeben werden. In der Vorrede zu „Volpone" schreibt er: "But my special aim being to put the snaffle in their mouths, that cry out, We never punish vice in our interludes, etc., I took the more liberty; though not without some lines of example, drawn even in the ancients themselves, the goings out of whose comedies are not always joyful, but oft times the bawds, the servants, the rivals, yea, and the masters are mulcted; and fitly, it being the office of a comic poet to imitate justice and instruct to life etc." [2]) Sich auf Aristoteles berufend,

[1]) Works of Jonson p. 207.
[2]) Works of Jonson p. 174.

weist Jonson darauf hin, dass das Erregen von Gelächter nicht der Zweck der Komödie, sondern ein grosser Fehler derselben ist[1]). Die Einheitsregeln will der Dichter im Drama beobachtet wissen. Im Prolog zu „Volpone“ heisst es:

"And so presents quick comedy refined,
As best critics have designed;
The laws of time, place, persons he observeth
From no needful rule he swerveth.“[2])

In der Vorrede zu "Sejanus his Fall“ erklärt Jonson ausdrücklich, dass in der Tragödie weder die Einheit der Zeit gewahrt, noch das Stück mit dem ihm gebührenden Chor ausgestattet wäre[3]). Es ist wahrscheinlich, dass der Dichter diese Unregelmässigkeit begangen hat, um dem Geschmack des Publikums eine Konzession zu machen; denn er sagt: "Nor is needful or almost possible in these our times, and to such auditors as commonly things are presented, to observe the old state and splendour of dramatic poems, with preservation of any popular delight.“[3]) Als diese Tragödie dann trotz ihres populären Anstrichs wohl nicht mit Beifall begrüsst wurde, schrieb Jonson in der Vorrede zu "Catiline his Conspiracy“: „I departed with my right, when I let it first abroad; and now, so secure an interpreter I am of my chance, that neither praise nor dispraise from you can affect me.“[4]) Die Begeisterung Jonson's für die Antike war eine grosse, aber sie war nicht eine derartig blinde, wie bei den Dichtern der früheren klassizistischen Richtung. In "Every Man out of his Humour“ zeigt der Dichter, welche grossen Veränderungen im Laufe der Zeit im antiken Drama stattgefunden haben

[1]) Works of Jonson p 764 (Discoveries).
[2]) Works of Jonson p. 174.
[3]) Works of Jonson p. 137.
[4]) Works of Jonson p. 272.

und fordert dann für das moderne Drama dasselbe Recht, sich den Zeitverhältnissen anzupassen [1]). Ebenso können nach seiner Meinung die Werke der Alten nur dann Nutzen bringen, wenn sie mit Überlegung und Kritik gebraucht werden: "I know nothing can conduce more to letters, than to examine the writings of the ancients 'and not to rest in their sole authority, or take all upon trust from them." [2])

Für das heimische Drama besass Jonson nichts als den schärfsten Tadel und er giebt seiner Abneigung gegen dasselbe in der Zueignung der "Volpone" an die beiden Universitäten Ausdruck: "that now, especially in dramatic, or as they term it, stage-poetry, nothing but ribaldry, profanation. blasphemy, all license of offence to God and man is practised. And I cannot blame the wishes of those wise and severe patriots, who providing the hurts these licentious spirits may do in a state, desire rather to see fools and devils, and those antique relics of barbarism retrieved, with all other ridiculous and exploded follies, than behold the wounds of private men, of princes and nations." [3]) Bei dieser letzten abfälligen Bemerkung, die Jonson über das Volksdrama macht, hat er wohl in erster Linie Shakepeares Dramen im Auge gehabt. Der Dichter versichert dann weiter, dass er da, wo nichts als der Unflat der Zeit mit unschicklichen Worten ausgesprochen wird, nur ernst sein könne; denn von jeher habe er Abscheu empfunden vor solcher faulen Unzucht, wie sie jetzt die Nahrung der Bühne wäre, und immer vor der geringsten Entweihung derselben gezittert. Sein Bemühen ist daher, diese Misstände zu beseitigen und so der dramatischen Poesie neuen Glanz zu verleihen: "to reduce not only the ancient forms, but

[1]) Works of Jonson p. 32.
[2]) Works of Jonson p. 7 2 (Non nimium credendum).
[3]) Works of Jonson p. 173.

manners of the scene, the easiness, the propriety, the innocence, and last, the doctrine, which in the principal end of poesie, to inform men in the best reason of living."[1]) Fernerhin verurteilt Jonson den schlechten Geschmack des Publikums, indem er in der Vorrede zum "Alchemist" darüber klagt, dass Possen und Tänze augenblicklich den meisten Beifall fänden: "for thou wert never more fair in the way to be cozened, than in this age, in poetry, especially in plays: wherein, now the concuspicence of dances and of antics so reigneth, as to run away from nature, and be afraid of her, in the only point of art that tickles the spectators."[2]) In einer Ode bedauert der Dichter, „dass ein schimmelichtes Stück wie „Pericles" augenblicklich höhere Anerkennung fände als seine Dramen."[3])

Jonsons Ansicht über das Wesen des Dramas geht deutlich aus dem Prolog zu "Every Man in his Humour" hervor. Er bekämpft darin zunächst das Volksdrama, und seine Angriffe sind wohl speciell auf Shakespeares romantische Stücke und Historiendramen gerichtet. Seine Stellung gegenüber der dramatischen Poesie giebt er folgendermassen an:

"But deeds, and language, such as men do use,
And persons, such as comedy would choose,
When she would shew an image of the times
And sport with human follies, not with crimes:
Except we make them such, by loving still
Our popular errors, when we know they're ill.
I mean such errors as you 'll all confess
By laughing at them, the deserve no less.
Which when you heartily do, there's hope left then,
You that have so grac'd monsters, may like men."[4])

---

[1]) Works of Jonson p. 173.
[2]) Works of Jonson p. 238.
[3]) Works of Jonson p. 433 (Ode to Himself).
[4]) Works of Jonson p. 1.

Jonson giebt also als Ziel seiner Komödien an, seine Zeit mit ihren Lastern und Thorheiten auf der Bühne darzustellen und durch die Bestrafung schlechter menschlicher Leidenschaften einen moralischen Nutzen auszuüben. Daher ist für den Komödienschreiber eine genaue Kenntnis dieser Eigenschaften von der höchsten Wichtigkeit: "We do not require in him mere elocution, or an excellent faculty in verse, but the exact knowledge of all virtues, and their contraries, with ability to render the one loved, the other hated, by his proper embattling them." [1]) Der Dichter hatte die antike Sittenkomödie genau studiert, und mit Hilfe der daraus gewommenen Erfahrung war er bemüht, eine englische Sitten- und Charakterkomödie zu liefern, die an Schärfe der Zeichnung und an Deutlichkeit der Schilderung diejenige der Alten übertreffen sollte. Die Sittenschilderung ist ihm in seinen Lustspielen meist vortrefflich gelungen, aber seine Stücke haben den grossen Fehler, dass sie der wirklichen Komödie allzu fern stehen. Denn durch die Schmähsucht, die bittere Ironie und den höhnischen Spott, womit er die Fehler der menschlichen Gesellschaft geisselt, wird das komische Element in den Hintergrund gedrängt und so die Komödie zur Satire umgeschaffen. Der Dichter hat sich stellenweise sehr stark an Lylys satyrische Komödie angelehnt, besonders im „Poetaster", wo ihm die Komödie nur ein Deckmantel ist, unter dem er seine litterarischen Gegner in der erbittertsten Weise verhöhnen kann. Er beschwor dadurch eine litterarische Fehde herauf, in der ihm von seinen Gegnern, besonders von Dekker, vorgeworfen wurde, „dass er durch seine rücksichtslose, gegen Freund und Feind gerichtete Satyre gleichsam die dramatische Muse geschändet und ihrer Unschuld

[1]) Works of Jonson p. 750 (Discoveries, De malign. studentium).

und Keuschheit beraubt habe".[1]) Jonson verspottete in seinen Lustspielen eben alles, was mit seiner realistischen, oder wenn man den Ausdruck gebrauchen will, rationalistischen Anschauungsweise in Widerspruch stand.

Wenn der Dichter auch beteuert, dass er vor jeder Entweihung der Bühne zittere[2]), so berechtigt dies uns keineswegs den Schluss zu ziehen, dass seine Stücke auf einer hohen moralischen Stufe stehen; denn seine Komödien sind voll der gröbsten Obscönitäten, Ehebruch und alle möglichen anderen Sünden sind darin an der Tagesordnung. Diese Handlungen sucht der Dichter durch die Anschauung zu motivieren, dass es notwendig sei, die Laster auf der Bühne darzustellen und durch die Bestrafung derselben einen moralisierenden Einfluss auszuüben[3]).

Jonsons Auffassung des Tragischen steht im Einklang mit seinen Ansichten über das Wesen der Komödie; denn das tragische Moment gipfelt bei ihm nur in der Bestrafung des Lasters. In den beiden überlieferten Tragödien "Sejanus his Fall" und "Catiline his Conspiracy" häuft er eine Greuelthat auf die andere, die dann endlich durch den elenden Sturz der Verbrecher ihre Sühne finden.

Die Handlung seiner Stücke ist einfach und natürlich, aber deshalb nicht, wie im antiken Drama, trocken und dürftig. Die Einheiten der Zeit und des Ortes sind meist gut gewahrt, wenn auch nicht nach streng klassischem Muster, da die Handlung nicht immer genau an derselben Stelle spielt und manch-

[1]) Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig 1847. p. 263.

[2]) Cf. p. 48 der Abhandlung.

[3]) Wülker führt das Hervortreten des Obscönen in Jonsons Lustspielen auch mit auf den Einfluss der italienischen Komödie zurück. Cf. Wülker, Gesch. d. engl. Litteratur. Leipzig 1890. p. 302.

mal mehrere Tage umfasst. Dagegen ist die Einheit der Handlung, die gerade für ein dramatisches Kunstwerk unbedingt erforderlich ist, nur selten durchgeführt.

Die Charaktere hat Jonson scharf umrissen und deutlich, aber nicht nach der Natur gezeichnet. Er arbeitete, wie die meisten Dramatiker der Hochrenaissance, zu sehr nach antiken Vorbildern und nach dem Muster der italienischen, spanischen und französischen Litteratur. Seine Charaktere sind keine wirklichen Menschen, sondern nur typische Figuren, Abstraktionen einer bestimmten Idee. Er ist der Dichter der Humore, wie er auch im Prolog zu "The Alchemyst" erklärt, dass die Humore von Alters her dem Komödienschreiber unentbehrlich gewesen wären[1]). Seine Auffassung des Wortes "humour" definiert er in "Every Man out of his Humour"[2]), nachdem er zuvor die ursprüngliche Bedeutung des Wortes erörtert hat, folgendermassen:

"As when some one peculiar quality
Doth so possess a man, that it doth draw
All his affects, his spirits and his powers
In their confluctions all to run one way
This may be truly said to be a humour."[3]).

Ein Humor ist also nach ihm eine gewisse Eigenschaft, welche die Handlungsweise eines Menschen bestimmt und leitet. Während Shakespeares Figuren volle und ganze Menschen sind und sich vor unseren Augen entwickeln, repräsentiren diejenigen Jonsons stets nur eine bestimmte Seite des Menschen und stehen, ausgenommen in seinen beiden Tragödien, von vornherein fertig da. Die allzu detaillierte Charakterzeichnung, für die der Dichter eine starke

[1]) Works of Jonson p. 239.
[2]) Works of Jonson p. 31 (Prolog).
[3]) Works of Jonson p. 31.

Vorliebe zeigt, beeinträchtigt nicht selten die dramatische Wirkung seiner Stücke.

Jonson hat häufig in seinen Werken den Schwulst, die Unnatürlichkeit und Affectiertheit der Sprache seiner Vorgänger und Zeitgenossen im Drama gegeisselt. Er wendet sich gegen das übertriebene Pathos, wie wir es bei Marlowe und einigen anderen Dramatikern fanden: "though his language differ from the vulgar somewhat, it shall not fly from all humanity, with the Tamerlanes, and Tamershams of the late age, which had nothing in them, but the scenical strutting and furious vociferation, to warrant them to the ignorant gapers."[1]) Einen heftigen Kampf führte Jonson gegen Dekker und Marston im "Poetaster"[2]) und machte dort, durch fortwährenden Gebrauch ihrer Redewendungen, ihre Sprache lächerlich. Den Euphuismus, der durch John Lyly eingeführt war und längere Zeit die englische Sprache beherrscht hatte, verspottet er in „Every Man out of his Humour": "O, master Brisk, as 'tis in Euphues, Hard in the choice, when one is compelled either by silence to die with grief, or by speaking to live with shame."[3]) Er fordert daher im Gegensatz zu diesem Geschmack seiner Zeit eine natürliche Sprache: "Now nothing is good that is natural rigt and natural linguage seems to have least of the wit in it; that which is writted and tortured, is counted the more exquisite."[4]) Wie es Jonson selbst fordert, so ist die Sprache seiner Komödien auch einfach und natürlich; weniger dagegen findet sich dies Prinzip in seinen von klassischer Gelehrsamkeit und lateinischen Citaten strotzenden Tragödien durchgeführt.

[1]) Works of Jonson (Discoveries, Ingeniorum Discrimina) p. 748.
[2]) Works of Jonson p. 126 u. ff. (Poetaster V, 1).
[3]) Works of Jonson p. 67.
[4]) Works of Jonson (Discoveries, De vere argutis) p. 746.

Der Vers und Rhytmus von Jonsons Dramen ist fliessend und ungezwungen. Auf diesem Gebiete strebte der dramatische Reformator keine Neuerungen an, da er sich wie seine Zeitgenossen des Blankverses bediente. Den Reim bekämpft er in "A Fit of Rhyme against Rhyme"[1]); derselbe findet sich daher auch verhältnismässig selten in seinen Dramen. Dagegen liebt er es, den Blankvers mit viel Prosa zu vermischen oder auch einmal ein Stück ganz in Prosa zu schreiben.

Die Stoffe der uns von Jonson überlieferten Dramen beruhen zum Teil auf eigener Erfindung, zum Teil sind sie der klassischen und italienischen Litteratur entnommen, jedoch sind für eine Anzahl derselben die Quellen noch nicht sicher nachgewiesen.

Es sind im Vorhergehenden die wichtigsten Punkte herausgehoben, die Jonsons Auffassung von der dramatischen Poesie und so auch seine Stellung zum zeitgenössischen Drama charakterisieren. Jonsons Bemühen war es, an Stelle von Shakespeares nationalisierter Tragödie eine solche nach antikem Muster einzuführen und der idealistischen Auffassung des Tragischen eine realistische gegenüberzustellen. In der Komödie tritt uns Jonson zwar nicht als Klassizist entgegen, aber als Vertreter der modernen, unter dem direkten Einfluss der Renaissance stehenden Zeit. Shakespeare und seine Zeitgenossen hatten die Komödie veredelt und in romantische Bahnen geleitet, während Jonson in seiner Komödie ein Abbild der gemeinen Wirklichkeit und ein satirisches Sittengemälde giebt.

Die Dramen Jonsons, der von seinem Biographen Gifford als der Verfasser "of the first regular comedy"[2]) herausgestrichen wird, fanden besonders

---

[1]) Works of Jonson p. 702 (Underwoods).
[2]) Works of Jonson (Memoirs of J.) p. 61.

bei seinen jüngeren Zeitgenossen hohe Anerkennung. Man kann daher unter den Dramatikern der spät- und nachelisabethanischen Zeit zwei Richtungen unterscheiden und zwar die eine, die den von Marlowe und Greene eingeschlagenen Pfad verfolgte, auf dem auch Shakespeare zu seiner unerreichbaren Höhe gelangt war, und die andere, die Ben Jonson zum Haupt ihrer Richtung erwählte und ihn nachahmte. Wenn beide Parteien sich immer etwas beeinflussten, so war dies ein ganz natürlicher Vorgang, und wir sind trotzdem in der Lage, eine deutliche Trennung ihrer Bestrebungen wahrzunehmen. Aber einige Dichter, z. B. Chapman, Middleton, Marston u. a. schwankten direkt zwischen den Tendenzen beider Parteien hin und her und bildeten daher noch eine dritte Richtung, in der beide Tendenzen vertreten waren.

Da die dramatische Produktionskraft jener Zeit eine so grosse war, wie nie vorher und nie wieder nachher, so ist es an dieser Stelle nicht möglich, das vorhandene Material zu erschöpfen, sondern ich muss mich darauf beschränken, durch einige Hauptrepräsentanten der verschiedenen Schulen ein Bild des Geschmacks und der Anschauungen derselben zu geben.

7. Kapitel.

Die Fortsetzung der Greene-Marlowe'schen Richtung.

Als eine direkte Fortsetzung der Greene-Marlowe-schen Richtung, wie wir sie fanden, ehe sie durch Shakespeares Meisterhand vervollkommnet wurde, können die dramatischen Werke von Munday und Chettle gelten. Ihre Tragödien sind unverkennbar von einem stark romantischen Geiste getragen; man

findet darin dieselbe Auffassung des Tragischen, dieselben Anschauungen über das Wesen der Tragödie und dieselben Mängel, die sich bei Marlowe und seinen zeitgenössischen Dichtern des Volksdramas gezeigt hatten. Dass die Greuelhaftigkeit ein Haupterfordernis der Tragödie bilden muss, ist auch noch die Ansicht von Munday und Chettle, der sie noch mehr als Kyd und Marlowe Geltung zu verschaffen suchen. Die Einheit der Handlung fehlt in ihren Dramen noch gänzlich. Chettle verfasste eine Tragödie "Hoffman, or A Revenge for a Father"[1]), die ihrer Sprache und Komposition nach weit unter dem Niveau der Marloweschen Stücke steht. In Mundays Tragödie "The Downfall and Death of Robert Earl of Huntingdon"[2]) ist dagegen schon ein Fortschritt in Diktion und Charakteristik zu bemerken, den Ulrici[3]) mit Recht auf den Einfluss Shakespeares zurückführt. Dieser Einfluss zeigt sich auch noch besonders darin, dass die Tragödie eine tiefere Gedankenauffassung verrät.

Ein anderer Repräsentant dieser Schule ist Thomas Heywood. Seine Dramen stehen auf einer verhältnismässig höheren Stufe, als die seiner eben genannten Zeitgenossen. Heywood hat sich in erster Linie wohl an Greene angeschlossen, und seine Erstlingswerke erheben sich auch nur wenig über den Standpunkt von dessen Dramen. Seinen Komödien ist oft eine gut gelungene Komik nicht abzusprechen, wenn sich auch seine Art der Charakterzeichnung noch häufig als mangelhaft erweist. In seinen späteren Werken übertrifft Heywood wohl auch Greene, sowohl an ideellem Gehalt, als auch in

[1]) Chettle, Hoffman or a Revenge for a Father. London 1852.

[2]) Munday, The Downfall and Death of Robert Earl of Huntingdon (hsg. von Collier). London 1861.

[3]) Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig 1847. p. 242.

Form und Komposition; doch ist es auch ihm nie gelungen, die Einheit der Handlung in seinen Stücken zu wahren. Heywood verstand es auch nicht, wie Shakespeare, das komische Element in der Tragödie geschickt in die Handlung hinein zu verweben, sondern bei ihm findet sich derselbe Fehler, den Sidney schon an den älteren Dramatikern getadelt hatte, nämlich dass die Komik ohne Grund blindlings in die Handlung hineingeworfen wird. Dieser Fehler tritt besonders in seiner Tragödie "The Rape of Lucrece" sehr stark hervor. Was die Sprache in seinen Dramen anbetrifft, so teilt Heywood auch in dieser Hinsicht den Geschmack Greenes. Dieselbe ist meist anmutig und ruhig, nur in seltenen Fällen leidenschaftlich oder sich zu höherem Schwung erhebend. In seinen Blankvers sind häufig Prosastellen und Reimverse eingelegt.

Thomas Dekker möchte ich auch noch dieser Richtuug zurechnen, da er sich wohl im Wesentlichen an Marlowe und Greene gebildet hatte; denn wenn auch ein gewisser Einfluss der Jonsonschen Schule nicht zu leugnen ist, so glaube ich doch, dass derselbe erst in zweiter Linie in Betracht kommt. Dekker teilt die Vorzüge und Mängel seiner Zeitgenossen in Bezug auf Form und Komposition seiner Dramen. In der Sprache glaube ich eine manchmal ganz gut gelungene Nachahmung Shakespeares zu erkennen. Sein Blankvers ist auch, wie bei Shakespeare der dramatischen Situation Rechnung tragend, in geschickter Weise mit Prosa und Reimvers vermischt.

8. Kapitel.

Die vermittelnde Richtung zwischen dem Volksdrama und dem Drama Jonsons.

Die eben behandelten Dramatiker hatten den von Greene und seinen zeitgenössischen Dichtern des Volksdramas eingeschlagenen Pfad fortgesetzt und waren nur wenig von dem Geschmack der Jonsonschen Schule beeinflusst worden; die nun folgenden wandten sich von dieser Richtung allmälig ab, um dem Geiste der neuen Richtung zu huldigen. Middleton spielt im Prolog zu "The Roaring Girl" auf den fortwährenden Wechsel des dramatischen Geschmacks jener Zeit an, indem er denselben mit den immer neuen Moden in der Kleidung vergleicht: "The fashion of play-making I can properly compare to nothing so naturally as the alteration in apparel. For in the time of the great crop-doublet, your huge bombasted plays, quilted with myghtly words, to lean purpose were only then in fashion: and as the doublet fell, neater inventions began to set up. Now in the time of spruceness our plays follow the niceness of our garments; single plots, quaint conceits, lecherous jests, drest up in hanging sleeves: and those are fit for the time and termers." [1])

In einzelnen Dingen, die bei der Charakteristik der Hauptrepräsentanten noch nähere Berücksichtigung finden werden, stehen die Dramen dieser Richtung noch gänzlich auf dem Standpunkt der alten Schule, aber der Grundton aller dieser Stücke, der Geist, der sie durchzieht, gehört der modernen Richtung an. Zwar sind diese Dramatiker nicht bemüht, von dem Geist der Antike getragene, von klassischen An-

[1]) Bullen, The Works of Th. Middleton. London 1885. Vorrede zu "The Roaring Girl". Bd. IV p. 7.

schauungen und Ideen durchsetzte Stücke zu schaffen. In ihren Dramen finden sich weder die Einheitsregeln beobachtet, noch andere Anzeichen, die eine Jonsonsche Vorliebe für die Antike verrieten: nur in ihrer Auffassung der dramatischen Poesie folgen sie Jonson getreu, indem sie das Drama zum Abbild der gemeinen Wirklichkeit machten. Ein Dramatiker der alten Schule, Thomas Heywood, klagt, dass die Bühne sich von der Schilderung hoher heroischer Stoffe abwende und sich zur Darstellung von Kupplern und Betrügern erniedrige:

"(and yet our nation
Already too much taxt for imitation
In seeching to Ape other) cannot quit
Some of our poets, who have sinn'd in it:
For where before great Patriots, Dukes and Kings
Presented for some hie facinorious things,
Were the stage-subject: now we strive to flie
In their low pitch, who never could soare hie:
For now the common arguments intreats,
Of puling lovers, craftie Bawdes or cheates." [1])

Der Tadel, den Heywood der heimischen Bühne ausspricht, trifft auch mit diese Richtung. Denn, indem die Dramatiker derselben sich der realistischen Richtung anschlossen, mussten sie darauf verzichten, ihre dramatische Muse zum Abbild des Schönen und Edlen zu machen. Sie stellen in ihren Stücken die abscheulichsten Laster dar und ihre Charaktere sind getreu gemäss der Verworfenheit eines gänzlich demoralisierten Zeitalters gezeichnet. Wie bei Jonson so tritt auch in ihren Stücken die moralisierende Tendenz zu sehr in den Vordergrund; nach ihrer Auffassung ist das Drama gleichsam nur ein moralisches Erziehungsmittel. Chapman spricht eine derartige Auffassung von dem Wesen der dramatischen

[1]) The Dramatic Works of Thomas Heywood. London 1874 Prolog zu "A Challenge for Beauty". Bd. V p. 4.

Poesie deutlich aus: "material instruction, elegant and sententious excitation to virtue and deflection from the contrary being soul, limbs and limits of an authentical tragedy."[1])

Die Hauptrepräsentanten dieser Richtung sind Chapman, Middleton, Marston und Webster.

Chapman hat sich an Marlowe geschult und ist später mehr und mehr zur Jonsonschen Schule übergegangen, In seinen ersten Tragödien tritt noch deutlich der Einfluss jenes Dichters der Sturm- und Drangperiode zu Tage, bei dem Gewalt und Leidenschaft in Sprache und Aktion den Grundton seiner dramatischen Darstellung bildeten. Es tritt ebenso wie bei Greene und Marlowe das epische Element noch zu sehr in den Vordergrund und zerreisst das notwendige Band, die Einheit der Handlung. An dramatischem Werte stehen Chapmans Werke wohl denjenigen der Dramatiker der alten Schule noch nach; denn während sie einerseits weder in Komposition noch in Charakteristik auf einer höheren Stufe stehen, zeigen sie anderseits den Missgriff des Dichters, die mittelalterliche Romantik und den realistischen Geist der Neuzeit zu vereinigen. Die mannigfachen Greuelscenen, die sich in seinen Dramen finden, gewähren daher ein noch verzerrteres Bild, wie bei Kyd und Marlowe.

Noch mehr wie in der Tragödie lässt sich in der Komödie Chapmans der Einfluss der modernen Schule nachweisen, und zwar sowohl in der Wahl des Stoffes, als auch in der Behandlung desselben. Bei der Wahl des Stoffes zeigt der Dichter dieselbe gute Erfindungsgabe wie Lyly. Die Grundidee aller seiner Stücke ist, moralisch zu nützen, deshalb schöpft er mit vollen Händen aus der Verworfenheit der damaligen

[1]) Shepherd, The Dramatic Works of Chapman. London 1873. Vorrede zu "The Revenge of Busy d'Ambois".

Zeit, um durch die Darstellung des Lasters von demselben abzuschrecken. Im Prolog zu "All Fools" klagt Chapman "yet merely Comical and harmless jests Though ne'er so witty, be esteem'd but toy If void of th'other satirisme sauce?" [1]) Danach scheint der Dichter die ernste Absicht gehabt zu haben, in seinen Komödien die Satire zu vermeiden, aber er hat sich dem mächtigen Einfluss der Jonsonschen Schule nicht entziehen können, denn seine Lustspiele sind keineswegs frei von Satire. Dies ist meiner Ansicht nach wahrscheinlicher, als dass er beabsichtigt hätte, dem Geschmack des Publikums eine Konzession zu machen, da er im Prolog zu "The Revenge of Honour" darauf hinweist, dass augenblicklich die verschiedensten Neigungen die Bühne beherrschen, und es für den Dichter daher unmöglich ist, dem Geschmack aller gerecht zu werden:

"Some men ery out for Satyr, other choose
Merely to story to confine each Muse,
Most like no play, but such as gives large birth
To that which the judiciously term mirth;
Nor will the best works with their liking crown,
Except'd be grac'd with part of fool or clown.
Hard and severe the task is then to write
So as may please each various appetite." [2])

Auf eine Eigentümlichkeit in der Dramatik Chapmans sei hier noch hingewiesen. Aus der Vorrede zu "The Tragedy of Caesar and Pompey" [3]) and "Alphonsus, Emperor of Germany" [4]) geht ausdrücklich hervor, dass der Autor seine Stücke nicht mehr zur Aufführung, sondern als Lesedramen geschrieben hat.

[1]) Works of Chapman. Bd. I p. 113.
[2]) Works of Chapman Bd. III.
[3]) Works of Chapman Bd. III.
[4]) Works of Chapman Bd. III.

Bei Thomas Middleton, der viel gemeinschaftlich mit Rowley arbeitete, findet sich in dramatischer Hinsicht ein ganz ähnlicher Entwicklungsgang wie bei Chapman. Seine Jugendwerke "Mayor of Queenborough"[1]) und "Birth of Merlin"[2]) sind noch ganz nach dem Muster der alten Schule abgefasst. Sie zeigen fast alle die Mängel wie die Dramen der Vorläufer Shakespeares und entbehren der grossen Vorzüge derjenigen des unübertrefflichen Meisters, besonders einer planmässigen Durchführung der Grundidee, der Einheit der Handlung. In der Komödie "A Mad World, my Masters"[3]) lässt sich sowohl in der Wahl des Stoffes, als auch in der Behandlung desselben, der Einfluss der Jonsonschen Richtung deutlich erkennen. Der Stil und einige mittelalterliche Elemente erinnern noch an die alte Schule, aber übrigens ist das Stück als eine geschickte Nachbildung der Jonsonschen Sittenkomödie zu bezeichnen. Noch mehr unter den Anschauungen der neuen Schule, seinem Inhalte nach gänzlich im Sinne der modernen Richtung ist die Tragödie "Women beware Women"[4]) geschrieben. Das Stück giebt mit seiner Auffassung des Tragischen, der übertrieben gezeichneten Verderbtheit der Charaktere und Unnatürlichkeit der Handlung ein deutliches Bild davon, wie die Würde der dramatischen Muse immer mehr sank.

Die Dramen von Marston und Webster stehen der modernen Richtung noch viel näher als diejenigen der eben erwähnten Dichter. Der Einfluss der alten Schule ist bei denselben nur noch sehr gering und beschränkt sich fast ausschliesslich auf Stil und Form. Dagegen finden wir darin die krasse realistische Anschauung, die beissende Satire und die ewigen

[1]) Works of Middleton Bd. II.
[2]) Works of Middleton Bd. II.
[3]) Works of Middleton Bd. III.
[4]) Works of Middleton Bd. VI.

moralischen Betrachtungen Jonsons. Auch der Einfluss der Antike macht sich in ihren Dramen geltend, wenn auch nicht in so hervortretender Weise wie bei Jonson. Mit einem Seitenhieb auf Jonson tadelt Marston sogar die allzu grosse Vorliebe für das klassische Altertum: "Now that I have not laboured in this Poeme, to tye my selfe to relate any as an historian, but to enlarge every thing as a poet. To transcribe authors, quote authorities and translate Latine prose Orations into English blank verse hath, in this subject, been the least ayme of my studies."[1])

Webster scheint im Grunde gänzlich den klassizistischen Anschauungen gehuldigt zu haben, und wenn er dieselben in seinen Dramen etwas vermied, so that er dies wohl nur in Rücksicht auf die Unwissenheit des Publikums, denn er sagt in der Vorrede zu "The White Devil": "If be objected this is no true dramatic poem, I shall easily confess it: non potes in nugas dicere plura meas ipse ego quam dixi. Willingly and not ignorantly, in this kind have I faulted: for should a man present to such an auditory the most sententious tragedy that ever was written, observing all the critical laws, as height of style, and gravity of person, enrich it with the sententious Chorus, and, as it were, liven death in the passionate and weighty Nuntius; yet, after all this divine rapture. O dura messorum ilia, the breath that comes from the uncapable multitude is able to poison it."[2]) Marston sagt im Prolog zu "The Fawn", dass nach seiner Ansicht die Komödie "mere spectacle of life an public manners" ist. Die den Menschen umgebende Wirklichkeit und hiermit die Sittenverderbnis der damaligen Zeit bilden sowohl bei Marston als auch bei

[1]) Halliwell, Works of Marston. London 1856. Vorrede zu "Tragedie of Sophonisba". Bd. I p. 147.

[2]) Dyce, Works of John Webster London 1830. Bd. I.

[3]) Works of Marston. Bd. II p. 8.

Webster die Grundidee ihrer Komödien. Daneben zeigen ihre Lustspiele einen beissenden satirischen Witz, besonders diejenigen Marstons, der als glänzender Satiriker Jonson fast ebenbürtig zur Seite steht.

Den Tragödien beider Dichter liegen keine hohen und edlen Stoffe zu Grunde und der Ausgang derselben wird nicht durch die sittliche Notwendigkeit herbeigeführt, sondern sie beschränken sich darauf, das Böse und Verbrecherische darzustellen, das durch sich selbst seinen Untergang findet. Bei Webster findet sich die Greuelhaftigkeit der Marloweschen Richtung und die Weltverachtung der neueren Schule auf die Spitze getrieben. Eine Ausnahme bildet Webster's Tragödie "Appius and Virginia"[1]), die durch ihre hohe und edle Auffassung des Tragischen, ihre Schönheit und Einfachheit der Handlung sich der Shakespeareschen Tragödie nähert. Im Allgemeinen fehlt indessen den Dramen dieser Dichter noch bei Weitem die Vollendung in der Komposition, wie sie sich bei Shakespeare findet. Zwar sieht man ihr Bemühen, das Stück zu einem einheitlichen Ganzen zu gestalten, aber sie erreichen statt einer inneren nur eine äussere Einheit der Handlung. Die Charakterzeichnung ist keineswegs oberflächlich, sondern ihre Charaktere sind scharf umrissen gebildet, aber trotzdem gewinnen diese Figuren unsere Sympathie nicht, weil ihnen jene ideale Schönheit fehlt, durch die uns Shakespeares Personen so sehr anziehen. Die Sprache in ihren Dramen zeigt Anklänge an Senekasche Diktion und eine grosse Vorliebe der Dichter, mit klassischen Citaten zu glänzen. Der Blankvers ist leicht und fliessend, bei Marston findet sich häufige Anwendung des Reimes.

[1]) Works of Webster Bd. II.

9. Kapitel.

Die Jonsonsche Richtung.

Die Hauptrepräsentanten der Jonsonschen Richtung sind Beaumont, Fletcher, Massinger und Ford. Die genannten Dramatiker müssen dieser Schule direkt zugerechnet werden, weil sie sich einerseits in den wesentlichsten Punkten zu den Anschauungen Jonsons bekannten, anderseits aber das Volksdrama, sowie alle mittelalterliche Kultur und Poesie verachteten. Bei Beaumont[1]) und Fletcher[1]) findet sich fast dieselbe Vorliebe für die Antike, die wir bei Jonson antrafen. Wenn es im Prolog zu "The Knight of the Burning Pestle" heisst: "Our intent was at this time to move inward delight not outward lightness; and to breed (if it might be) soft smiling, not loud laughing; knowing it, to the wise, to be a great pleasure to hear counsel mixed with wit, as to be foolish, to have sport mingled with rudeness"[2]), so ist dies dasselbe Aristotelische Citat, das wir zuerst in der klassizistischen Richtung und später dann bei Jonson fanden. Und betrachtet man einige Lustspiele dieser Dichter einmal genauer, so unterliegt es keinem Zweifel, dass Terenz häufig darin nachgeahmt ist. Nur in Hinsicht auf die Einheitsregeln im Drama stehen ihre Werke im Gegensatz zur Antike, denn sowohl die Einheit des Ortes als auch der Zeit ist darin nicht beobachtet. Dagegen findet sich bei ihnen die Einheit der Handlung, die bei Jonson fast stets fehlt.

Aus mehreren Stellen ihrer Dramen geht hervor, dass sie die Verachtung, die Jonson der mittelalter-

---

[1]) Darley, The dramatic Works of Beaumont and Fletcher. London 1880. 2 Bde. (Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden, citiert.)

[2]) Works of Beaumont and Fletcher. II p. 73.

lichen Bildung bezeugte, mit ihm teilten. "The Knight of the Burning Pestle" ist z. B. weiter nichts, als eine Satire auf das Rittertum. Sie sind eben die Träger der modernen Anschauungen, wie sie Ben Jonson ausgesprochen hatte. In dem gegen das Volksdrama gerichteten Prolog zu "The Chances" tritt ihre realistische Weltanschauung deutlich zu Tage:

"For ourselves, we do entreat, that you would not
Expect strange turns and windings in the plot
Objects of state and now and then a rhyme
To gall particular persons with the time:
Or that his towering muse hath made her flight
Nearer your apprehension than your sight." [1]

Wir finden bei ihnen dieselbe Auffassung von dem Wesen der dramatischen Poesie wie bei Marston und Webster. Der Schauplatz ihrer Dramen ist auch die gemeine Wirklichkeit mit ihren Lastern und Verbrechen. Ihre Absicht ist, wie aus dem Prolog zu "The Loyal Subject" hervorgeht, den Zuhörern Nutzen und Ergötzen zu gewähren:

"The mirth join'd with grave matter and intent
To yield the hearers profit with delight." [2]

Aber noch mehr ist für sie die Komödie das Mittel, die Thorheiten und Schwächen der Menschen mit Hohn und Spott zu geisseln. In der Tragödie wird der Verbrecher mit allen seinen Fehlern und Lastern dargestellt, um am Schluss von dem Arme der Gerechtigkeit ereilt zu werden und die gerechte Strafe für seine bösen Thaten zu empfangen.

Auch die Tragikomödie, jene unglückliche Mischgattung, ist in dieser Richtung vertreten. Fletcher definiert dieselbe in der Vorrede zu "The Faithful Shepherdess" folgendermassen: "A tragi-comedy is not so called in respect of mirth and killing, but in

[1]) Works of Beaumont and Fletcher. I p. 494.
[2]) Works of Beaumont and Fletcher. I. p. 313.

respect it wants deaths, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy, which must be a representation of familiar people, with such kind of trouble, as no life be questioned; so that a god is as lawful in this as in a tragedy, and mean people as in a comedy." [1]) Koch hat mit Recht darauf hingewiesen, dass das Überhandnehmen dieses Versöhnungsdramas, in dem die Unterschiede zwischen Tragödie und Komödie verwischt erscheinen, sowohl ein Sinken der dramatischen Kunst als auch eine Verweichlichung und Erschlaffung des Publikums kennzeichnet [2]).

Die Komposition der Dramen Beaumonts und Fletchers zeigt eine lebhafte und spannende Handlung, aber eine oft durch Zufälligkeiten herbeigeführte Entwirrung des dramatischen Knotens, sowie eine mangelhafte Begründung der Haupthandlung. So zeigen die Stücke zwar äusserlich eine Einheit der Handlung, aber die innere Einheit, die darin besteht, dass eine Grundidee das Ganze durchzieht, fehlt auch hier meistens. Die Dichter gefallen sich mehr darin, ihren Stücken ein glänzendes äusseres Ansehen als eine innere Vertiefung zu geben. Büchner hat die dramatische Technik Beaumonts und Fletchers folgendermassen charakterisiert: „Vor Allem gewahren wir dort eine treffliche Bühnentechnik und namentlich eine hohe Virtuosität in der Anlage und ersten Entwicklung der Handlung. Selten treten Hauptpersonen von vornherein auf, sondern geringere Figuren erscheinen zuerst und bereiten auf das Erscheinen jener vor; von den ersteren erfährt man sogleich, um was es sich handelt, die letzteren erscheinen uns, um zu handeln; mit dem Schluss des ersten Aktes liegt die dramatische Verwicklung fertig und klar vor uns

[1]) Works of Beaumont and Fletcher. I p. 264.
[2]) Koch, Shakespeare. Stuttgart. p. 282.

und wir können unserer Vermutung über die wünschenswerte Lösung derselben Raum geben. Allein nun tritt ein Haschen nach Effekt, nach Wirkungen ohne Ursache hervor: pikante Situationen bestechen, abenteuerliche Zwischenfälle überraschen uns; wir werden von diesen so geblendet, dass wir uns die häufigsten Unwahrscheinlichkeiten gefallen lassen; der wirre Strudel einer überhäuften Handlung reisst uns, mit der gewinnendsten Sprache verbunden, bis ans Ende unaufhaltsam fort — allein dort angelangt stehen wir atemlos, geben zu, dass wir uns gut unterhalten haben, doch der tiefe ethische Eindruck, den uns Shakespeares Dramen machen, fehlt, die glänzende Schale ist ohne tüchtigen Kern gewesen." [1])

Auch in der Charakteristik, in der sie Jonson allerdings bei Weitem übertreffen, unterscheiden sich Beaumont und Fletcher sehr von Shakespeare; denn sie zeichnen keine natürlichen Menschen, sondern von Lastern und Verbrechen überhäufte Figuren, die in unseren Augen geradezu unnatürlich erscheinen. Ihre grösste Meisterschaft zeigen beide Dichter in der Diktion. In der Tragödie ist keine schwulstige und schwerfällige Sprache, sondern ein erhabenes Pathos, in der Komödie eine leichte Eleganz. Sie verstehen es, ihre Sprache mit anmutigen Bildern zu schmücken und für jede Gemütsstimmung den rechten Ton zu treffen; in dieser Hinsicht kommt ihre Sprache derjenigen Shakespeares nahe, der sie allerdings an Tiefe des Gedankens nachsteht. Die Verschiedenartigkeit der dramatischen Bestrebungen bei Shakespeare und Beaumont und Fletcher fand natürlich auch in der Sprache ihren Ausdruck. Bei Shakespeare ist die Sprache die Trägerin seiner idealistischen Weltanschauung, bei Beaumont und Fletcher kennzeichnet sie die realistische Richtung. Wie bei

[1]) Büchner, Gesch. d. engl. Poesie. Darmstadt 1855. I p. 369.

Jonson, so verleiht auch bei ihnen die beissende Satire der Sprache zuweilen etwas Scharfes und Herbes; das Obscöne und Schlüpfrige tritt darin zu sehr zu Tage, ja, an manchen Stellen noch mehr, als man in jener ziemlich demoralisierten Zeit gewohnt war. Im Prolog zu "Rule a Wife and have a Wife" bitten sie das Publikum wegen unzüchtiger Ausdrücke um Nachsicht:

"Now blame the poet, if he slipt aside
Some times lasciviously, if not too wide." [1])

Der gewandte Bau ihres Blankverses steht mit ihrer meisterhaften Diktion in Einklang. Fletcher hat seine Abneigung gegen den Reim öfter ausgesprochen, daher ist sein Blankvers auch ziemlich frei sowohl von Reim als von Prosa. In Beaumonts Vers findet sich beides dagegen häufiger [2]).

Die Stoffe, die ihren Dramen zu Grunde liegen, haben die Dichter meist der erzählenden Prosa der italienischen und spanischen Romantik, seltener der heimischen Geschichte entnommen. Auch Stücke, deren Idee von den Dichtern selbst erfunden ist, liegen vor. Im Prolog zu "The False One" wird z. B. darauf hingewiesen:

"What we present and offer to your view,
Upon their faiths, the stage yet never knew." [3])

Philipp Massinger lehnt sich in seiner dramatischen Thätigkeit stark an die eben behandelten Dichter an. Aus einer Stelle des gegen die Puritaner gerichteten "Roman Actor" geht hervor, dass er ihre Ansicht von dem Wesen der dramatischen Poesie teilt:

„Jet grudge us,
That with delight join profit, and endeavour
To build their minds up fair, and on the stage

[1]) Works of Beaumont and Fletcher. I p. 345.
[2]) Schipper, Englische Metrik. Bonn 1838. Bd. II.
[3]) Works of Beaumont and Fletcher. I. p. 388.

Decipher to the life what honours wait
On good and glorious actions, and the shame
That treads upon the heels of vice, etc.“ [1]).

Diese unpoetische Auffassung, die ganze Darstellung auf einer flachen Moral basieren zu lassen, zeigt sich bei Massinger in höherem Masse, als bei irgend einem seiner Zeitgenossen; ebenso wie er sich von den meisten derselben wiederum auch dadurch auszeichnet, dass das Obscöne bei ihm nicht allzu sehr in den Vordergrund tritt. In Composition und Charakteristik scheint er sich ganz und gar an Beaumont und Fletcher geschult zu haben. Seine Auffassung des Tragischen zeigt auch den Einfluss Jonsons und seiner Nachfolger; denn er gefällt sich am meisten in der Darstellung des sich selbst vernichtenden Bösen. Wenn der Dichter in vereinzelten Scenen einmal dazu übergeht, das Grosse und Gewaltige, das alle Schranken durchbricht, darzustellen, so glaube ich hierin allerdings noch eine Nachwirkung der Marloweschen Dramatik zu sehen. In seinen Komödien, die ganz nach dem Muster Jonsons gedichtet sind, tritt ebenso wie bei dem Vorbilde die Satire zu sehr hervor. Die Sprache Massingers in seinen Dramen zeigt eine stark antikisierende Färbung; der Dichter liebt lange Deklamationen und rhetorische Phrasen mehr als einen klaren dramatischen Stil. Was den Blankvers anbetrifft, so hält Massinger bei dem Bau desselben die Mitte zwischen Beaumonts und Fletchers Vers und zeigt wie letzterer eine grosse Abneigung gegen die Einmischung von Reim und Prosa [2]).

John Ford, der als letzter Repräsentant der Jonsonschen Richtung hier Erwähnung finden soll,

---

[1]) Coleridge, The dramatic Works of Massinger and Ford. London 1840. p. 144.

[2]) Schipper, Engl. Metrik. Bonn 1888. Bd. II.

übertrifft seine Vorgänger und Zeitgenossen an krankhafter Phantasie. Seine Stücke sind nicht getreu der Wirklichkeit nachgebildet, sondern in so unnatürlicher Weise übertrieben, dass man zuweilen geradezu Abscheu empfindet und kaum annehmen kann, dass das damalige Publikum denselben hohe Anerkennung gezollt hat. Daher lassen sich aus Fords Dramen keine sicheren Rückschlüsse auf den dramatischen Geschmack seiner Zeit ziehen. Das Argument der Tragödie "The Witch of Edmonton" verrät seine Auffassung des Tragischen:

The whole Argument in this Distich:
"Forced marriage, murder; murder blood requires;
Reproach, revenge; revenge hell's help desires." [1])

Fords Tragödien schildern meist nur jene unnatürlichen Leidenschaften, wie Ehebruch, Blutschande etc., und der Dichter glaubt dadurch, dass er mit sittlicher Entrüstung alle nur denkbaren Möglichkeiten des Lasters und Verbrechens ausmalt, die Menschheit moralisch zu bessern. Oder auch er lässt die Menschen, ohne es sittlich zu motivieren, von den merkwürdigsten Leiden und den furchtbarsten Qualen heimgesucht werden, um in den Herzen der Zuschauer das gemischte Gefühl von Freude und Mitleid zu erregen, wie er selbst im Prolog zu "The Broken Heart" sagt:

"Jou may partake a pity, with delight." [2])

Wohl mehr wie irgend einer seiner Zeitgenossen liebt Ford, das Obscöne in Sprache und Darstellung immer wieder in den Vordergrund treten zu lassen. Besonders ist dies in seinen Komödien der Fall, in denen er die gesunde echte Komik, die ihm gänzlich abging, dadurch zu ersetzen suchte. Von Satire sind seine Lustspiele ziemlich frei; im Prolog zu "The

[1]) Works of Ford p. 185.
[2]) Works of Ford p. 49.

Lady's Trial" weist er ausdrücklich darauf hin, dass das Stück nicht satirisch ist:

"He tenders you no satire, but a play."[1])

Die Stoffe, die den Dramen Fords zu Grunde liegen, beruhen zum grossen Teil auf eigener Erfindung, und der Dichter rühmt sich dessen auch an mehreren Stellen. So sagt er im Prolog zu "The Lover's Melancholy":

"Our writer, for himself, would have you know
That in his following scenes, he doth not owe
To others' fancies, nor hath lain in wait
For any stol'n invention, from whose height
He might commend his own, more than the right
A scholar claims, may warrant for delight."[2])

Ebenso bemerkt der Dichter im Prolog zu "The Fancies, Chaste and Noble", dass die Idee nicht ein gelehrter Diebstahl, sondern eigene Erfindung ist:

"in its is shown
Nothing, but what our author knows his own,
Without a learned theft;"[3])

Die Quelle zu seinem besten Stück "Perkin Warbeck" bildet die heimische Geschichte, wie der Dichter auch im Prolog des Stückes angiebt:

"He shows a History, couch'd in a play:
A history of noble mention, known,
Famous and true; most noble, 'cause our own
Not forged from Italy, from France, from Spain,
But chronicled at home;"[4]).

Im Bezug auf die Komposition stehen die dramatischen Werke Fords auf keinem hohen Standpunkt. Fast stets geht in denselben durch die häufig recht plump eingelegten Nebenhandlungen die Einheit der Handlung verloren; doch versteht es der Dichter

[1]) Works of Ford p. 146.
[2]) Works of Ford p. 1.
[3]) Works of Ford p. 123.
[4]) Works of Ford p. 99.

manchmal, einzelne Situationen trefflich zu zeichnen. Ähnlich zeigt sich der Dichter in der Charakterzeichnung seiner Personen. Dann und wann ist einmal ein Charakter gut durchgeführt, aber im Allgemeinen ist die Zeichnung derselben flach und oberflächlich. Seine grösste Meisterschaft besitzt Ford in Sprache und Verskunst. Sein Stil entbehrt eines schönen Ebenmasses nicht, und er versteht es trefflich, den verschiedenen Stimmungen den richtigen Ausdruck zu verleihen. Sein Vers ist leicht und fliessend wie derjenige Fletchers, aber häufig mit Reim und Prosa vermischt[1]).

[1]) Schipper, Englische Metrik. Bonn 1888, Bd. II.

Wir sind nun die reiche dramatische englische Litteratur nach ihren Hauptrepräsentanten bis zur Schliessung der Theater durch die Puritaner durchgegangen und stehen am Schlusse der Periode des englischen Dramas, die durch dieses politisch-religiöse Ereignis begrenzt ist, um zusammenfassend einen Rückblick auf die von uns durchforschte Zeit zu werfen. Wir haben gesehen, wie in England der Versuch gemacht wurde, in dramatischer Hinsicht schroff mit der Vergangenheit zu brechen und nach antikem Muster ein regelrechtes Drama zu schaffen; wie dann dieser Versuch an dem englischen Nationalgefühl scheiterte, aber trotzdem später von Lady Pembroke und ihren Anhängern ohne dauernden Erfolg wieder aufgenommen wurde. Das englische Volksdrama entstand im Anschlusse an die heimischen Bühnenspiele, von ausländischen Litteraturen beeinflusst. Marlowe und seine Zeitgenossen verliehen demselben grössere Vollkommenheit und bahnten die Wege für den grossen Meister. Shakespeare fügte dem Volksdrama in Bezug auf Form und Inhalt die Kunst hinzu; sein Genie und seine hohe und edle Auffassung von dem Wesen der dramatischen Poesie führten das Drama zur höchsten Vollendung. Doch der stattliche Bau, den Shakespeare errichtet hatte, wurde durch die antikisierenden Bestrebungen Jonsons und seiner Anhänger untergraben. Von Stufe zu Stufe haben wir dann verfolgt, wie die

Jonsonsche Richtung sämtliche Dramatiker mehr oder weniger beeinflusste, immer weitere Kreise zog und am Schlusse dieser Periode des Dramas die Bühne vollkommen beherrschte. Und diese moderne Richtung im englischen Drama hatte in der kurzen Zeit bereits so tiefe Wurzeln geschlagen, dass die Unterbrechung, die das Drama durch die Schliessung der Theater erfuhr, ihr keinen Abbruch that und sie sich nach Wiedereröffnung der Theater von neuem eine Zeit lang glänzend entfaltete.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Lindner, für das meiner Arbeit entgegengebrachte Interesse meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.